EKİM 1992 SAYI: 83 8000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

TUTUCULUK MU? / *Memet Fuat*

"YİTİK KENT" / *Sanım Kocagöz*

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ / *Fethi Naci*

GÜNÜMÜZ ŞİİRİ / *Mehmet H. Dogan*

TÜRK UMUTSUZLUĞU / *Uğur Kökden*

ELDEN AYRIKSILAR / *Orhan Barlas*

bosch

ilhan berk

KÜL

şiir

Yavaş yavaş geçtim kalabalıkların arasından
bir deniz çarpması gibi çoğalta çoğalta geçen
geçtiği yeri
yavaş yavaş çıktım içimden. Dokundum
yavaş yavaş acıya, kuvarsa, şiire

— İlhan Berk

İlhan Berk'in 1979 Türk Dil Kurumu Şiir Ödülünü kazanan **Kül** adlı yapıtının şairince yeniden düzenlenen üçüncü basımını sunuyoruz. Şairin Adam Yayınları'nda yayımlanmış olan öbür kitapları şunlardır: **Günaydın Yeryüzü** (1982, Türkiye Şarkısı, Köroğlu); **Galile Denizi** (1982, Çivi Yazısı, Otağ, Mısırkalyoniğne); **Âşıkane** (1982, Taşbaskısı, Şenlikname); **Deniz Eskisi** (1982, Şiirin Gizli Tarihi); **Delta ve Çocuk** (1984); **Galata** (1985); **Atlas** (1987); **Güzel Irmak** (1988); **Pera** (1990).

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

GÜLTEN AKIN

seyran

Toplu Şiirler

"İlk yazdıklarımdan bu yana, şiirlerimin ortak özelliği, gerçeklerden, olgulardan kaynaklanmasıdır. Önceleri beni daha çok kendi yaşamım ilgilendiriyordu. Gözlerim içime çevrikti. (...) 1960 öncesinde hızla yaşlandık. Gerek kendi yaşamımda, gerekse toplumun yaşamında çok önemli değişmeler, gelişmeler oldu. Bir yandan deney birikirken, öte yandan bilgi birikti. Şiirlerimin konusu, özü, biçimi de değişikliğe uğradı. Öz, bireyselden çok toplumcu olunca dil de yalınlaştı. Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine nasıl bıçakla kesilmiş gibi geçilmemişse, ulusumuzda bir alt birikim nasıl sürüp gidiyorsa, benim şiir yaşamımda da öyle oldu. İlk çalışmalarımdan hep yararlandım. Dili kullanmada, kurguda bir ustalığa varma çabası kesiksiz sürdü. (...) Neyi ki yaptım, bütün yüreğimle, bedenimle, içtenliğimle yaptım." (1977)

— Gülten Akın

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ATAOL BEHRAMOĞLU

BİR GÜN MUTLAKA
Toplu Şiirler-I

İlk Şiirler
Bir Ermeni General
Bir Gün Mutlaka
Yolculuk, Özlem, Cesaret ve Kavga Şiirleri
Ne Yağmur... Ne Şiirler...

YAŞADIKLARIMDAN ÖĞRENDİĞİM BİR ŞEY VAR
Toplu Şiirler-II

Kuşatmada
Türkiye, Üzgün Yurdum, Güzel Yurdum
Eski Nisan
Çağrışımlar

KIZIMA MEKTUPLAR
Toplu Şiirler-III

Dörtlükler
Mustafa Suphi Destanı
İyi Bir Yurttaş Aranıyor
Kızıma Mektuplar
Bebeklerin Ulusu Yok

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM SANAT

Sayı 83, Ekim 1992

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı: Turgay Fişekçi

TUTUCULUK MU? 5 Memet Fuat
"YİTİK KENTİN KIRK YILI" 9 Samim Kocagöz
ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ 11 Fethi Naci
GÜNÜMÜZ ŞİİRİ ÜSTÜNE 19 Mehmet H. Doğan
TÜRK UMUTSUZLUĞU 27 Uğur Kökden
YOL 34 Mehmet Serdar
ELDEN AYRIKSILAR 38 Orhan Barlas
ŞİİRİN DİLİ II 43 Özdemir İnce
HIERONYMUS BOSCH 67 Michael M.Stanic
ARABESK KÜLTÜR VE TÜRKİYE 73 Vakur Kayador

ŞİİR

Nahit Ulvi Akgün, 7; Can Yücel, 13; e. e. cummings, 16-18; Cevat Çapan, 21; Ruşen Hakkı, 25; Abdülkadir Budak, 29; Tarık Günersel, 41; Murathan Mungan, 44; İnci Asena, 49; Gültekin Emre, 52; Mehmet Yaşın, 55; Yeşim Salman, 57; Oğuzhan Akay, 61; Ferruh Tunç, 65; Elif, 72; Sunay Akın, 75; Ali Asker Barut, 77.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Hieronymus Bosch; 68-71.

KAPAK

Düzenleyen: Merkez Ajans; **Resim:** Hieronymus Bosch, Cennet ve Cehennem

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 276 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Ana Basım; **Dağıtım:** Birleşik Basın Dağıtım A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar;** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul, Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 96.000 TL. Altı aylık 48.000 TL. Yurtdışı 60 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Kapak içi (siyah-beyaz) 1.500.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 1.200.000 TL, yarım sayfa 700.000 TL, çeyrek sayfa 400.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 150.000 TL. Fiyatı 8000 TL. (KDV'li); Kıbrıs 10.000 TL.

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ

MEMET FUAT

"Bize, dünya barışına hizmet ederken milli bir gurur sağlayacak sanatçılarımız, dünya milletleri karşısına alın akıyla çıkacak şairlerimiz var. Unutmayalım onları. Unutmayalım onları demek, milli menfaatlerimizi unutmayalım demektir."

Orhan Veli (Yaprak, 1 Mart 1950)

Bu antoloji, 1920'lerin ikinci yarısından günümüze kadar uzanan altmış yıllık bir zaman dilimini kapsıyor. Seçilen şiirleri baştan sona doğru, yazılış ya da yayın tarihlerine dikkat ederek okuyanlar, çağdaş şiirimizin 1929'da **835 Satır**'la başlayışını; 1941'de **Garip**'le yenilenip büyük bir yaygınlık kazanışını; bu akıma katılmayan toplumsalcı şairlerin Serbest nazmı çeşitli yönleriyle sürdürüşlerini; 1950'lerin sonlarına doğru İkinci Yeni akımının parlayışını; bu akım içinde şiire başlayan gençlerin 1970'lerde yeniden toplum sorunlarına yönelen bir şiiri öne çıkarışlarını izleyeceklerdir.

6. basımı ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

TUTUCULUK MU?

Memet Fuat

"Yeni olsun, değişik olsun, aykırı olsun da ne olursa olsun!" diyenlerden değilseniz, bugünkü ortamda "tutucu" diye damgalanabilirsiniz.

Aslında yenilik, değişiklik, aykırılık, birileri özlediği için değil, yaşam zorladığı için girilmiş yollar. Toplumsal gelişmelerin çok hızlandığı, üretim ilişkilerinin önemli değişikliklere uğradığı, her iki anlamıyla kültürlerin çözülüp yeniden biçimlendiği dünyamızda, sanatlardaki yenilenme, değişme gereksinimi yaşamın karşı konulmaz baskılarından doğuyor. İnsanların yaşama biçimleri, değer yargıları, düşünüş tarzları değiştikçe sanat alanındaki alışkanlıklarından kopmaları da kaçınılmaz oluyor.

Duruk bir toplumda tutuculuk yadırganmayabilir. Hızlı bir değişme yoktur; gelenekler, görenekler diye birtakım değerlere sımsıkı sarılınabilir. Gelişme yavaşlığı, alışkanlıklar çerçevesinde yaşanmasına olanak verir. Yavaş bir gelişme içinde değişmenin bunalımı da duyulmaz.

Anamalcı düzenin yarışmacılığında, teknolojinin toplumsal yaşamı sürekli değişime uğratan baskıları altında ise, alışkanlıklarından kopmanın, değişmenin bunalımını duymamak olanaksızdır.

Hızla değişen toplumlarda tutuculuk insanı gülünç durumlara düşüren, yıpratan, çökerten, boşuna bir direnmedir. Birtakım değerler, beğeniler savunulmak istenir, ama toplumsal ilişkilerdeki değişmelerin o değerleri, beğenileri geçersiz kıldığı, yerlerine yeni değerler, yeni beğeniler sunduğu görmezlikten gelinirse, savunulan gelenekler, görenekler çirkinleşir, toplumsal gelişmelerin engelleri olarak görülmeye başlanır.

Ne var ki insanlar için alışkanlıklarından kopmak, bağlandığı değerlerin yıkıldığını görmek dayanılır şey değildir. Kültürlerdeki çözülüp yeniden biçimlenmelerin iyice hızlandığı dönemlerde bunalım en üst noktasına varır: Kuşaklar arasında önemli anlaşmazlıklar doğar. Önceki kuşaktan olanlar sonraki kuşaktan olanları beğenmez, yozlaştıklarını, hiçbir değer tanımaz olduklarını söylerler. Sonraki kuşaktan olanlar da önceki kuşaktan olanları beğenmez, tutucu, bağnaz, geri kafalı olduklarını söylerler.

Şu sorular insanları her zaman tedirgin etmiştir: Yaşam koşulları, toplumsal ilişkiler gittikçe daha iyileşiyor mu? Toplumlardaki değişmeler hep

olumlu yönde mi? İnsanlar eskisinden daha iyi mi yaşıyorlar?

Ya da kısaca tek bir soru: Gelişme diye bir şey var mı?

Yalnız öznel yaklaşımlarla verilen yanıtlar değil, zaman zaman, bilim adamlarının yanıtları bile bu konuda birbiriyle çelişiyor. Örnekse ilkel toplumların daha "insanca" ilişkiler içinde yaşadıkları savunuluyor.

Ayrıntılar üzerinde durunca, özel durumları ele alınca, hele anılara yaslanınca pek çok kimse, "Gelişme diye bir şey yoktur," diyebilir.

İnsanlar arası ilişkilerin gittikçe bozulduğu, geçmişe gömülen değer yargılarının yerine yenilerinin konamadığı, toplumsal ilişkilerde tam bir yozlaşma yaşandığı, her gün, her yerde yinelenip durmakta. Böylesine yaygınlaşan bir görüşün yanlış olduğu söylenebilir mi? Herkes yakınıyorsa, "Dünya çok bozuldu!" diyorsa, "Eski günler nerde!" diye dövünüyorsa, "gelişme" diye bir şey yok demektir.

Gerçekten öyle mi? Hızlı bir değişmenin bunalımı içinde söylenen bu sözler doğru olabilir mi?

Yetişme yıllarımızda alıştığımız, benimsediğimiz toplumsal ilişkilerden uzaklaşınca, bağlandığımız değer yargılarının önemini yitirdiğini görünce olumsuz düşüncelere kapılmamız yadırganmamalı.

Gelişme diye bir şeyin olup olmadığını daha uzak dönemleri karşılaştırarak irdelemek gerekir.

Her değişmenin iyi olduğu söylenemez. Yanlış yönde değişmeler, gelişme adına daha iyiye değil de, daha kötüye gitmeler olabilir. Ama bir gereksinimin karşılığı olmayan, daha iyi bir aşamaya geçmek için yaşamın zorlamasıyla ortaya çıkmış olmayan değişmelerden geri dönülmesi uzun sürmez.

Uzak dönemler karşılaştırılınca "gelişme"yi görmek daha kolaylaşır.

Enflasyona bakarak, "Eskiden her şey ne kadar ucuzdu," ya da yaşadığımız kargaşa olaylarına bakarak, "Eskiden böyle şeyler yoktu," diyebilirsiniz, ama örnekse Kurtuluş Savaşı öncesindeki Anadolu ile bugünkü Anadolu'yu karşılaştırırsanız her bakımdan büyük bir "gelişme" ile karşı karşıya olduğunuzu kabul etmek zorunda kalırsınız.

Gelişme konusu istatistiklerle ele alınması, insanların hangi koşullar altında yaşadıkları, eskisiyle yenisiyle, örneklenip sergilenerek bilimsel yöntemlerle değerlendirilmesi gereken bir konudur.

Gene de öznel bir yaklaşımla hiç çekinmeden şöyle diyebiliriz: Kısa süreli olumsuz değişmelere karşın genelde insanlık gözle görülür bir gelişme içindedir. Utanç verici olaylar yaşanmakta, insanoğlunun kötü eğilimlerini önleme yolunda büyük çabalar harcanmakta, bin türlü pisliğin içinden geçilmekte, ama, sonunda, *nasıl oluyorsa,* daha iyi bir aşamaya ulaşılmaktadır.

Bugün dünya anamalcılık batağına saplanmış görünüyor, uluslar, etnik gruplar birbirini yiyor, kaynağı toplumsalcılıkta olan düşünceler büyük sarsıntılar geçiriyor, olumsuz değişmeler yaşanıyor, ama, sonunda, olumlu bir çözüme, ileri bir aşamaya ulaşılacağını biliyoruz.

Nasıl?

Herhalde bütün insanların ortak tutkusu olan daha iyi yaşama özlemiyle... Bu özlemin doğurduğu gereksinimlerin karşılanmasıyla...

Sanatlara dönelim, özellikle de şiire...

Nahit Ulvi Akgün

ASMALI KAHVE

Köşebaşı asmalı kahve
Kahvede çokluk gurbetçiler
Biri Almanya der İsveç der
Birileri başlar söyleve

Köşebaşı asmalı kahve
Kahveye gelir emekçiler
Biri işim olsaydı der
Böyle mi dönerdim eve

Köşebaşı asmalı kahve
Kahvede birtakım kişiler
Kalkar içlerinden biri der
Gidilsin artık genel greve

Köşebaşı asmalı kahve
Kahvede çalgılar cümbüşler
Yaşam kendince sürer gider
Bir türkü kesesi al kadife

"İnsanların yaşama biçimleri, değer yargıları, düşünüş tarzları değiştikçe sanat alanındaki alışkanlıklarından kopmaları da kaçınılmaz oluyor," demiştik.

Ne var ki toplumsal yaşamda karşı konulamayan değişmeler kadar hızlı değil sanat alanındakiler.

Kimileri, bakıyorsunuz, bir apartmanda yaşıyor, olanağını buldu mu otomobiline atlayıp yazlığına ya da devre mülküne tatile gidiyor, çamaşırını çamaşır makinesinde, bulaşığını bulaşık makinesinde yıkıyor, yemeğini elektrikli fırında pişiriyor, televizyon izlerken buzdolabında soğuttuğu coca-cola'sını yudumluyor, öğlelerini fast-food'la geçiştiriyor, futbol maçlarını hiç kaçırmıyor, ama çağdaş müzikten kesinlikle hoşlanmıyor, ya tarihsel Türk müziği dinliyor, ya da klasik Batı müziği...

Şiir derseniz, pek öyle ilgilendikleri yok ama, Ahmet Haşim'i, Yahya Kemal'i seviyorlar. Sol düşüncelere eğilimliyseler bunlara Nâzım Hikmet'le Orhan Veli'yi, sağ düşüncelere eğilimliyseler Necip Fazıl'ı katıyorlar.

Çağdaş dünyanın zorladığı apartmanlı otomobilli yaşam biçimi içinde İslam'ın gereklerini yerine getirmeye çalışanlar, sanatlara dinsel düşüncelerinin izin verdiği çerçevede yaklaşanlar da var.

Bu arada gecekondu kültürü de tüketimci yönleriyle apayrı bir konu...

Yolunu bulup bir otomobil edinmeye kimse uzak durmuyor. Teknolojinin sunduğu kolaylıklara da öyle. Ama sanatlara direnilebiliyor. Alışılmış olan bırakılmıyor. Irmak kıyısında çamaşır yıkarken söylenen türkülerden vazgeçilmiyor. Ne sözde, ne seste yer var yeni, değişik, aykırı olana... Müziğin dışında söz sanatlarına ilgi duyanların sayısı zaten yüz bini aşmıyor. Hele şiir okuyanlar birkaç bin kişi. Dünya değişiyor, buna ister istemez ayak uyduruyorlar, yeni yaşamın getirdiği olanaklardan yararlanıyorlar, ama şiir değişmiş değişmemiş, gelişmiş ya da yozlaşmış, kime ne!

Sanatlarda değişikliği, gelişmeyi benimseyenler sanatları bir gereksinim olarak duyanlar arasından çıkıyor: Değişen yaşam biçiminin, değişen duygularla düşüncelerin değişik bir sanatı getirdiğini, bunun kaçınılmaz olduğunu yalnızca onlar anlıyorlar.

Yirminci yüzyılda nasıl İngiltere'de Shakespeare'le, İspanya'da Cervantes'le, İtalya'da Dante'yle yetinilemezse, Türkiye'de de Yunus'la yetinilemez. Bu, Shakespeare'i, Cervantes'i, Dante'yi, Yunus'u küçümsemek anlamına gelmiyor. Böylesine büyük sanatçıları kimse küçümseyemez... Ama bugünün duyarlığını, bugünün düşüncelerini, bugünün düşlerini, ancak bugünün sanatçıları, bugünü yaşayan sanatçılar yansıtabilirler.

Öyleyse her değişik, her alışılagelene uymayan, her aykırı sanatçıya dört elle sarılmamız mı gerekiyor?

Tersine, böylelerine karşı çok ölçülü davranmalıyız. Çünkü "değişik, alışılagelene uymayan, aykırı" olmanın önemi artık iyice anlaşıldı — birkaç bin kişilik çevremizde... Onun için de yeni bir duyarlığın, yeni bir düşünüşün getirmediği, yüzeysel, biçimsel, yöntemsel değişiklikler, aykırılıklar, bir gereksinimin karşılığı olmayan *düzmece* ürünler sürekli sürülüyor önümüze...

Oysa bu değişikliklerin, aykırılıkların ardındaki duyarlık, düşünce yükü, çağdaş yaşamın görünümleridir asıl önem verilmesi, yansıtılması gereken.

Gerçek olanla *düzmece* olanın iç içe geçtiği olmaz mı?

Olabilir. Çağdaş duyarlığı, çağdaş düşünüşü yansıtan bir şair, ilgi çekme tutkusunun aşırılığıyla, yüzeysel, biçimsel, yöntemsel değişikliklerden, aykırılıklardan yararlanma yoluna sapabilir. Dahası reklamcılık oyunlarına da girebilir.

Bunu belirtmeye çalışanlar, bu iki yaklaşımı birbirinden ayırmanın önemini bilenler, değişik, aykırı olanın gerçeğiyle düzmecesinin birlikte sunulmasına karşı çıkanlar, uzaktan bakanlara "tutucu" görünebilirler.

Siz yeniye, değişik, aykırı olana değil, duyguda, düşüncede yeni olmadıkları, çağdaş gelişmeleri yansıtmadıkları halde, yüzeysel, biçimsel, yöntemsel değişikliklere, aykırılıklara yaslanarak ilgi çekmek isteyenlere, düzmececiliğe karşısınızdır, ama tutuculuğunuzdan söz edilir. Biliyorsunuz,

"... kimselerin vakti yok
"Durup ince şeyleri anlamaya." □

"YİTİK KENTİN KIRK YILI"

Samim Kocagöz

Yitik Kentin Kırk Yılı, Yunanlı yazar Kozmas Politis'in romanı. Osman Beleda Türkçe'ye çevirmiş. Belge Yayınları'nın MARENOSTRUM dizisinin ikinci kitabı olarak yayımlanmış.

Yazarın babası Midilli'li, annesi Ayvalık'lıymış. Politis, Atina'da doğmuş ama İzmir'de yaşamış, eğitimini İzmir'de yapmış. Ailesinin önce Atina'ya gittiği, sonra Politis'in çocukluğu sırasında (doğumu 1888) 1922'ye değin İzmir'de yaşadığı, Yunan deyişi ile Küçük Asya Bozgunu'nda İzmir'den ayrıldığı biliniyor. İki yıl Paris ve Londra'da kaldıktan sonra 1924'de Atina'ya yerleşmiş. *To Yiri, Üç Kadın* adlı ve daha başkaca kitapları var. 74 yaşında Atina'da bir yaşlılar evinde ölmüş.

Yitik Kentin Kırk Yılı'nda ömrünün hemen yarısını geçirdiği ve de unutamadığı İzmir'i anlatıyor. Özellikle kitabın adının altındaki açıklama ile: "İzmir'in Hacı Frangu Semtinden" diye bir Rum mahallesini. Bu mahalleyi anlatırken elbette İzmir'in Punta'sı (bugünkü Alsancak), Pasaport ve Kordon' unu dile getiriyor. İzmir'in 1900'lü yıllarının — 1922'ye dek — Rum mahallelerini, çarşı pazarının kaynaşmasını yer yer yansıtıyor. Türk Ordusu İzmir'e girdikten üç gün sonra Ermenilerin çıkardığı yangınla Rum mahallelerinin, Frenk Mahallesinin (Pasaport tarafları) nasıl yanıp kül olduğunu, Hacı Frangu Mahallesinin yanışını anlatıyor.

Kozmas Politis, İzmir'i Ermenilerin yaktığına inanıyor:

"Ermeni mahallesinde kimseler kalmadı, dedi bana. Ermeniler, Ay-Stefano Kilisesi'ne sığınak yapmışlar, oradan Türklere ateş açmışlar. Türklere ahdetmişlermiş, anlıyorsun ya, komite kurmuşlar, ve onlar da kendi büyük hayallerini, yani Büyük Ermenistan'ı kurmak sevdasındaymışlar. Gönüllü olarak Yunan ordusuna da yazılmışlar. Bana anlattılar, Karanlık Bedesten'den bir sarraf, canını kurtarmak için, limandaki bir İngiliz gemisine tırmanmış, iki eliyle palamara yapışıp geminin küpeştesine çıkmaya çalışmış. Ama İngiliz askerlerinden biri, eline geçirdiği bir demir parçasıyla adamın ellerine vurup koparmış; adam dengesini kaybedip denize düşmüş ve boğulmuş." (s. 171)

Politis, Yunanlıların İzmir'e çıkışını, İzmir'i işgalini anlatırken emperyalist devletleri, Yunanlıları İzmir'e yollayan İngilizleri suçluyor:

En büyük suçlular onları (Yunanlıları) buraya gönderenlerdir. Ama ne dersin, yabancı gibi bu topraklara geldiler, yabancı gibi davrandılar, ve yabancı gibi, düşman gibi gittiler... (...) Savaştan önce, bu düşmanlıklardan önce Türkler bizi sayarlardı. Bunlarsa bu memlekete acımadılar, bu memleketin insanlarına acımadılar..." (s. 172)

1914'de Birinci Dünya Savaşı çıkana dek Türklerle hiçbir sorunları olmadığını yazan yazar, Türk ordusunun İzmir'e girişini, kendileri için bütün olumsuzlukları anlattıktan sonra şöyle diyor:

"Tam o sırada Türk askerleri atlara binmiş geçiyorlardı. Yanında Türk bayrağı taşıyan bayraktarı ile Binbaşı, millete sesleniyordu: Korkma!.. Korkma!.. (s.170)

Yazar "korkma" sözcüğünü Türkçe yazmış. Zaten kitabı çeviren Osman Beleda yazarın kullandığı Türkçe sözcükleri italik harflerle yazıp belirlemiş. Kitabını Politis'in İzmir Rumcası ile yazdığı da belirtiliyor. Öylesine çok Türkçe sözcük var ki...

Yazar, kitabının adına *Yitik Kentin Kırk Yılı* demiş. Gerçekten 1922'de Türk ordusunun geri almasıyla İzmir, Politis için yitik bir kent olmuş, bütün Rumların İzmir'de oturduğu mahalleler yanmacasına... Rumlar için İzmir yitmiş gitmiş. Ne var ki Türkler için yepyeni bir İzmir doğmuş kırk yılda. Küçük Asya Bozgunu, Yunanlıları Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan etmiş...

Kozmas Politis, 1908 öncesi Osmanlı Mülkündeki fikir hareketlerine de değiniyor:

"Manthos: 'Stavraki, haberi duydun mu?' 'Ne haberi?' 'Nah, karakolun önünde bir kapalı araba durmuş, bir saat geçmeden ellerinde tabanca iki zaptiye, Yüzbaşıyı tutup ellerine kelepçe vurup arabaya bindirip götürmüşler. Jön Türklerden olduğunu ispiyon etmişler, öyle diyorlar... İstanbul'da onu bir çuvala koyup denize atacaklarmış. Su yüzüne çıkmasın diye çuvala kaya da koyacaklarmış...'" (s. 233)

Türklerle birçok âdet ve işlerde birbirine benzeyen tarafları olduğu bilinir Rumların. Hacı Frangu Mahallesinde bir çocuk yiter. Bütün kentteki Rumlar, açık açık çocuğu Yahudilerin kaçırdığına inanır ve söylenirler:

"'Çocuğum ölmedi,' diyorum size. Papa-Nestoras'a koştular. 'Papaz efendi, sen bu konuda ne düşünüyorsun?' 'Onlar efendimiz İsa'yı çarmıha gerdiler...'" (s. 256)

Böylece Rumlar, Yahudilerin her yıl bir çocuk kaçırarak iğneli fıçıya koyup, kendi paskalyalarında kanından hamursuz ekmek yaptıklarına inanırlar. Kitapta bu olay biraz alaylı anlatılır.

Kozmas Politis'in kitabında kendine özgü bir kurgu var: İzmir'in bir semtini renkleri ve tipleriyle anlatmış. Her olay, her kişi, ayrı bir öykü olarak okunuyor. Bildiğimiz roman kurgusu yok bu kitapta. Ne var ki görgü tanığı bir yazarın belgesel bir kitabı. İzmir'liler için özellikle çok ilginç. Hele eski İzmir'i bilenlerden dinlemiş olanlar için. □

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ

Fethi Naci

"Kasımpatları"

Bodrum, 6 Ağustos 1992

Gençlik yıllarımızda ne çok okurduk John Steinbeck'i! Rasih Güran'ın çevirdiği *Bitmeyen Kavga*'yla *Gazap Üzümleri*'ni okumamış olmayı bağışlanmaz bir eksiklik sayardık. Vietnam savaşındaki tutumu soğutmuştu bizi Steinbeck'ten... "Biz" derken, ilk iki cümlede 1940'ların "solcu gençler"ini düşünüyorum; bu "solcu gençler", üçüncü cümlede artık "orta yaşlı solcular" olmuşlardı.

Doğrusu, Steinbeck'in romanlarını okumayı düşünmüyorum artık; ama iki hikâyesi var ki zaman zaman özlüyorum onları, yeniden okuma isteği duyuyorum. Okuyorum da. Bunlardan birinin daha önce sözünü etmiştim: "Steinbeck'in 'Kahvaltı'sı ile (Çehov'un) 'Güzeller' (i) arasında bir ilişki kurdum zamanla: 'Kahvaltı'daki hikâye kahramanı da o sabah kahvaltısını anımsadıkça içinde garip, ılık, tadına doyulmaz bir şeyler duyar. Neden bu iki hikâyeyi hep birlikte anımsıyorum diye düşünürken Nâzım'ın o ünlü oyunundaki birkaç sözcük gerekli açıklamayı getirdi: 'Ferhad usta! Ferhad usta! Bu güzellik niçin mahzun eder seni!' Evet, hep hüzün." ("Bir Dostu Özler Gibi", *Eleştiri Günlüğü* [Özgür Yayın Dağıtım, 1986] içinde, s.16)

Steinbeck'in çok sevdiğim, zaman zaman yeniden okuma isteği duyacak kadar çok sevdiğim öteki hikâyesi "Kasımpatları"dır. Adam Yayıncılık'ın 1992 martında dördüncü baskısını yaptığı Steinbeck'ten seçme hikâyeler kitabı, bu hikâyenin adını taşıyor. Kitaba bu adı verdiğine göre, belli, hikâyeleri dilimize çeviren (Ne çeviri! Tek sözcükle, nefis.) Memet Fuat da en çok bu hikâyeyi sevmiş. ("Sabah Kahvaltısı" da bu kitaptaki hikâyelerden biri.)

"Kasımpatları" da, "Sabah Kahvaltısı" gibi, Çehov'un "Güzeller" adlı hikâyesi gibi, Nâzım'ın "Bu güzellik niçin mahzun eder seni!" cümlesini anımsatan bir hikâye. Hikâyede yaratılan hava sarıp sarmalıyor sizi; Elisa'yı anlıyorsunuz: Ruhsal durumunu, özleyişlerini, dahası, kocasından bıkmışlığını, kocasına hiçbir zaman söyleyemeyeceği sözleri bir yabancıya söyleyebilmesini, o yabancıyla aynı duygularda buluşmak isteğini: "Gece, karanlıkta, yıldızların uçları sivri sivri, sessizlik. Yükseliyor, yükseliyorsun. Yıldızlar

bütün içine doluyor. Tıpkı öyle, değil mi? Ilık, canlı, güzel." Elisa, bir an, tutamaz kendini: "Çömeldiği yerden adamın yağlı pantolonuna, bacaklarına doğru uzandı. Parmakları kumaşa değdi değecek. Birden eli toprağa düştü. Bir yavru köpek gibi büzüldü."

Elisa, Salinas Vadisi'ndeki çiftliklerinde, kocasıyla birlikte yaşıyor. Tekdüze bir yaşam. Elisa çiçeklerle uğraşıyor, kocası çiftlik işleriyle: "...ekin toplanmış, ambarlara doldurulmuş, beklenen yağmurlar iyice işlesin diye, meyvalıklar sürülmüştü. Yamaçların yukarılarında dolaşan hayvanlar tüylenmeye başlamıştı."

Bir gün, "garip hayvanların çektiği, garip bir araba" çıkagelir. "Sakalları uzamış iriyarı bir adam arabanın önüne oturmuş, hayvanları sürmekteydi." Bir de "çadır bezine" yazılmış bir yazı: "Çanak, çömlek, bıçak, makas, çimen makineleri, Tamir Edilir."

Elisa'nın gözünden: "... kapı gibi bir adam. Saçı sakalı beyazlaşmaya başlamışsa da yaşlı görünmüyordu."

Adamın bütün derdi, bir "tamir" işi yapmak, ekmek parasını çıkarmaktır. Gerçekçidir. Bir tamir işi için (yoksa aç yatacaktır) yalan söylemeye hazırdır. Steinbeck ne güzel belirtir bunu... Adamın bir tamir işi koparabilmek için dört girişimi olmuş, Elisa dördünü de reddetmiştir: 1. "Hayır, hayır. Yok, hiçbir şey yok." 2. "Yok. Benim makaslarımın hepsi keskindir." 3. "Söyledim ya, bende tamir edilecek, bilenecek hiçbir şey yok." 4. "Ne yapayım. Bende tamir edilecek hiçbir şey yok."

Ama adam kasımpatlarıyla ilgilenmeye başlayınca, ayaküstü bir hikâye uyduruverince Elisa teslim olur: Hem kasımpatı filizlerini hazırlar, hem de — sonunda —: "Evin arkasında, üst üste yığılmış maden kapların arasında, iki tane eski, delik deşik alüminyum tencere buldu. Onları getirip adama verdi. 'İşte, belki bunları tamir edebilirsin.'"

Adam ayrılırken, Elisa'nın aklı hep kasımpatı filizlerindedir: "Eğer oraya (adamın kasımpatı filizlerini götüreceği yere) varman uzun sürerse, kumu ıslatmayı unutma." der; adamın cevabı Elisa'nın her şeyi anlamasına yeter: "Kumu mu? Hangi kumu? Ha, öyle ya! Kasımpatlarının kumunu demek istiyorsun. Elbette, elbette." Kasımpatları da umurunda değildir adamın, kum da; her çeşit çiçeği olup da yalnızca kasımpatı olmayan bahçeyi de, bahçe sahibi kadını da Elisa'yı yumuşatarak iş koparabilmek için uydurmuştur. (Elisa'nın da bu oyunun farkında ve içinde olduğunu iki sayfa sonra açıklar Steinbeck: "Kendi kendine üzüntüyle fısıldadı: 'Onları pekâlâ yolun kıyısına atabilirdi. Bir zorluğu yoktu bu işin, hiç zorluğu yoktu, ama atmadı. Atamazdı o saksıyı. Başka hiçbir nedeni yok, atamayacağı için atmadı.'")

Tamircinin gelmesi, kasımpatlarına gösterdiği ilgi, arabasında sürdürdüğü yaşam; Elisa'nın kocasına evlilikleri boyunca söyleyemediği şeyleri bu yabancıya söyleyebilmesi, bu yabancıya duyduğu yakınlık, sonunda bir tamir işi uydurarak elli sent vermesi ve adamın arkasından söyledikleri: "Işıklı bir yol bu. Bir parıltı var orada." ...Bütün bunlar kadınlığını anımsatır Elisa'ya: "...Kurulanınca, yatak odasında aynanın önüne geçti, vücuduna baktı. Karnını içeri çekti, göğsünü ileri çıkardı. Döndü, omuzunun üzerinden arkasına baktı." Kocası, Elisa'yı görünce, "Vay, vay, vay, Elisa, çok hoşsun." demek gereğini duyar. Bir erkek ilgisinin, özlenen bir yaşamın, çabalarının beğenilme-

Can Yücel

GELEGİZ VON MARIENBAD

Sessizlik ve yalnızlık
Nerde bulacaksın
Kim bulmuş ki
Yaya kaldırımı yaparken Kürtler
Gürültü ne aşk
Ben ki bir yaprak düşercesine dalından
Ölmek isterdim
İnliye inliye ölüyorum
Kendi gürültümü icad ederek
Yeni bir ritim gürültüye karşı
Bir musiki
Elegiz von Marienbad

MASRET

Nasıl hasretim sana
        birlikte yaşadığımızdan
Nasıl hasretim sana
        birlikte ölmeyeceğimizden
Nasıl hasretim sana
        sık sık görüşeceğimizden

---

sinin (kasımpatları) şavkı vurmuştur Elisa'nın yüzüne. (Kocasının boks maçlarına gitme önerisini reddeden Elisa'nın tamirciyi — "kapı gibi adam" — gördükten sonra boks maçı sözü etmesi ilginç değil mi?) Elisa, "Irmak boyunca uzanan yola" bakınca, "söğüt ağaçları(nı), ıslak, sarı yapraklarıyla, kalın, külrengi sisin altında, güneş ışığından yapılmış ince bir kuşak gibi" gören bir kadındır. Kocası ise, "Elisa, çok hoşsun." deyince, Elisa'nın, "Hoş mu? Hoş muyum? Ne demek istiyorsun?" sorusuna ancak "Dizinin üzerinde bir danayı ikiye bölecek kadar güçlü, sonra da oturup onu karpuz niyetine yiyecek kadar canlı görünüyorsun." diye cevap verebilen bir... bir... bir ayıdır!

Hikâye, Elisa'nın, kocası görmesin diye, paltosunun yakasını kaldırarak sessiz sessiz ağlamasıyla sona erer.

"Kasımpatları", bir hikâye başyapıtı bence. Ruhsal durumların sadece diyaloglarla ve hareketlerle verildiği, işlevsel olmayan tek konuşmanın, tek

hareketin bulunmadığı, böylesine ustaca kurulmuş çok az hikâye anımsıyorum. Steinbeck: düz, sade bir anlatımla "yazınsal dil"e örnek gösterilebilecek bir hikâye yazmış: Söylemek istediklerini açıkça söylemiyor, söylenenlerden siz çıkarıyorsunuz bunları.

"Kasımpatları", edebiyat derslerinde üzerinde çalışılacak örnek bir hikâye.

"Kasımpatları"na Ek

İstanbul, 3 Eylül 1992

"Kasımpatları" hakkında yazdığım günlüğü bitirirken, "Steinbeck düz, sade bir anlatımla 'yazınsal dil'e örnek gösterilebilecek bir hikâye yazmış." demiştim.

Adam Sanat'ın Eylül 1992 sayısındaki "Normal Olduğunuza Üzülmeyiniz" başlıklı yazısının sonlarında Memet Fuat şöyle diyor: "Günümüzde 'olağan, sıradan' olana duyulan düşmanlık, 'anormallik'lerden, 'aykırılık'lardan yararlanma yarışı, hem sanatın para etmeye başladığının, bir çırpıda köşeyi dönme özleminin, hem de *büyük* sanatçı yokluğunun göstergesidir. / Büyük sanatçı 'olağan, sıradan' görünen şeyleri, 'olağan, sıradan' görünen bir anlatımla yansıtıp ilgileri üstüne çekebilen kişidir. Büyük sanatçı içerikte de, biçimde de kendini 'aykırılık'lara, 'anormallik'lere yargılı görmez. Onun 'normal'i aşışı 'anormal'e doğru değildir."

Steinbeck, "Kasımpatları"nda, olağan, sıradan görünen şeyleri, olağan, sıradan görünen bir anlatımla yansıtıp ilgileri üstüne çekebilmiştir.

Ahmet Haşim'i Okurken

İstanbul, 4 Eylül 1992

Bodrum'dayken yazdığım 9 Haziran 1992 tarihli günlükte Ahmet Haşim'in, Dergâh Yayınları'nca yayımlanan, "külliyat"ının ikinci kitabından söz etmiştim.

O kitabın 288. sayfasında, "Bir Tenkide Dair" başlıklı yazısında, Yaşar Nabi'nin şiir kitabı hakkında Vâ-Nû'nun yazdığı eleştiriden söz ederken şöyle diyor Ahmet Haşim: "Genç şair İstanbul'da yaşıyor. İstanbul yirminci asır şehri değildir. Gerçi şehremanetinin (*belediyenin*) birçok umran projeleri var. Asma köprüler olacak, denizaltı tüneller açılacak, filan ve filan... Genç şair bunları tabiî bizim gibi ancak gazetelerde okuyor. Projelere olmuş gözüyle bakması ve öyle samimiyetle çalışması için deli olması lâzım." (Ahmet Haşim, Vâ-Nû'nun "şairin çıplak bir tabiattan başka bir şey anlatmadığını, ilhamının bir kasaba çerçevesi içinde çalıştığını, yirminci asrı terennüm etmediğini" eleştirmesi üzerine yazıyor bunları; şunları da: "Göze görünmeyen transatlantikleri, mevhum fabrika dumanları içine gömülmüş hayalî dokları, asılsız raylar üstünde koşan asılsız şimendiferleri, buluttan rıhtımlar üstünde, buluttan vinçlere takılmış bulunan balyaları, evham mahsulü grevleri, rüya eseri arbedeleri bir sahte hâile aktörü edasıyla terennüm etmesini mi istiyor? / Eğer genç şair, böyle bir kâbusa düşse, sayıklayacağı şeylere ciddi imiş gibi kulak asacak acaba kaç aklı başında adam bulabilir?")

Yazı, *İkdam*'da, 19 Kasım 1929'da yayımlanmış.

Beni asıl ilgilendiren, edebiyat tartışmasından çok, 1929 yılında, İstanbul belediyesinin asma köprüler gibi, denizaltı tünelleri gibi projeleri olması... Belki İstanbul'la ilgili yazılarda bunlardan söz edilmiştir, ama ben 63 yıl önce "denizaltı tüneli" projesi olduğunu (Asma köprü, tarihini yanlış anımsamıyorsam, 1973'te gerçekleşti.) ilk defa Ahmet Haşim'in yazısından öğrendim.

Bireyleşen Çöpçüler

İstanbul, 5 Eylül 1992

Bodrum'dan İstanbul'a 15 Ağustos'ta döndüm. Çöpçülerin grevi... hep böyle deniyor ama yalnızca çöpçüler mi grev yapan?.. itfaiyeciler de grevdeydi, otobüs şoförleri de, park ve bahçe işlerinde çalışanlar da... "Çöpçü grevi" demekte bir küçümseme var; oysa doğrusu "Belediye işçileri grevi". Evet, Belediye işçileri grevi ertelenmişti, çöpler kaldırılmıştı, ama geçtiğimiz sokaklarda hâlâ çöp kokuyordu.

Halkımız, günlük yaşayışını etkileyen bir grev karşısında çok çabuk tepki gösterdi. Gazeteler, işçilere karşı çıktı. Bunda sendika yöneticilerinin haklı olduklarını gereğince anlatamamalarının, belediyelerin değişik nitelikte bir işveren olduklarını görmek istememelerinin, kamuoyunu yanlarına çekmek için çaba göstermemelerinin payı büyük. (Park ve bahçe işlerinde çalışanlar, çiçekleri, ağaçları iki hafta sulamamışlar; bir iyi niyet belirtisi olarak onca emekle yetiştirdikleri çiçekleri sulayabilirlerdi...)

Ama çöpçülerin (Bilerek sadece "çöpçülerin" diyorum.) grevinin çok önemli bir yanı var ki onun üzerinde duran olmadı. Anımsarsınız, eskiden Ramazan bayramlarında, Kurban bayramlarında mahallenin çöpçüleri evlere ya da apartman dairelerine uğrarlar, işyerlerinin bulunduğu sokakları temizleyen çöpçüler o işyerlerine uğrarlar, bayram bahşişi alırlardı. Son yıllarda bu gelenek ortadan kalktı. Bence çok önemli bir gelişme, bu: Bayram bahşişi isteyen çöpçü tipi yerine hakkını sendikasına dayanarak almak isteyen grevci çöpçü ya da grevci temizlik emekçisi... Kapitalizm öncesi ilişkilerden kapitalist toplumun ilişkilerine geçiş... Hani aydınlarımız "bireyleşme" diyorlar ya, çöpçülerdeki bu değişim bireyleşmenin çok önemli bir örneği.

Temizlik emekçilerindeki bu bilinç gelişmesini görebilmek, bence, o çöp yığınlarına, o çöp kokularına değer. □

MARGUERITE YOURCENAR

Hadrianus'un Anıları
Zenon
Doğu Öyküleri
Bir Ölüm Bağışlamak

ADAM YAYINLARI

e. e. cummings

50 ŞİİR'DEN

29
birisi yaşadı ne şirin bir kasabada
(onca yukardan ağarak çok çanlar aşağıya)
bahar yaz güz ve kış
şakıdı başkasınındı dansetti kendisinindi

Kadınlar ve erkekler (hepsi ufak tefek)
hiç de hoşlanmadılar *birisi*'nden
etkiler kendilerinin değil biçtiler kendilerinin
güneş ay yıldızlar ve yağmur

çocuklar anladı (ama yalnız birkaçı)
ve aşağıda unuttular yukarı büyürlerken
güz kış bahar ve yaz
hiçbiri sevmişti onu gittikçe daha çok

ne-zaman şimdide ve ağaç yaprağında
kadın güldü onun neşesine ağladı acısına
kuş karda ve kıpırtı durağanlıkta
birisi'nin bir şeyi her şeydi kadına

birileri evlendi kendi herkesleriyle
ağlayışlarına gülüp danslarını ettiler
(uyku uyanış umut ve sonra) onlar
antlarını içip kendi düşlerini uyudular

yıldızlar yağmur güneş ve ay
(ve ancak kar başlayabilir anlatmaya
çocukların eğilimini unutmakla hatırlamaya
onca yukardan ağarak çok çanlar aşağıya)

bir gün, *birisi* öldü, sanırım
(ve *hiçbiri* kapanıp öptü yüzünü)
işli halk gömdü onları yan yana
yavaş yavaş ve oldu bitti

bütün mü bütün ve derin mi derin
ve daha da çok düşlüyorlar uykularını
hiçbiri ve *birisi* nisanda toprak
diliyorlar ruhlarıyla ve evet denirse.

Kadınlar ve erkekler (birlikte ding ve dong)
yaz güz kış ve bahar
biçtiler ektiklerini gittiler yerlerine
güney ay yıldızlar ve yağmur

34
babam sürüp gitti aşkın yazgısı içre
hep kendisi kalarak gönül zenginliğiyle,
şakıyarak her sabahı her geceden
yüksekliğin derinliklerinde sürüp gitti babam

bu miskin unutkan genç, orada
onun bakışıyla ışıyadurdu burada;
şu genç (ürkek tavırları onca kararlı)
onun bakışlarıyla canlanıp davrandı

yeniden, gömülmeyi bekler haldeyken
gerçek benliğine kavuştu, onun nisan dokunuşu
zorladı uyuyanları kısmetlerinde oğul vermeye,
uyandırdı düşçüleri kendi ruhsal köklerine

ve bir güzel tüm benliğiyle ağlasa
babamın parmakları uyku getirirdi ona:
en küçük ses bile duyulmazdı boşuna
çünkü dağların büyüdüğünü seziyordu babam.

yükselterek vadilerini denizlerin
neşenin acılarıyla sürüp gitti babam;
överek bir alnı, ay derler adına,
şakıyarak tutkuyu bir başlangıca

neşe şarkısıydı onun, neşe onca arı,
bir yıldızın yüreği yanında dümendeydi
ve onca arı şimdi ve şimdi onca evet
şenlenirdi alacakaranlığın bilekleri

istekli, bir yazortası nice istekliyse
güneşin düşünen aklının almayacağı ölçüde,
onca kesinlikle (en tepesinde onun
onca irice) duruyordu düşü babamın

onun eti etti, kanı kandı onun:
hiçbir aç yoktu ona yiyecek dilemeyen;
hiçbir sakat yoktu bir mil sürünmesin bayırda
sırf görmek için onun gülüşünü orada.

hor görüp tantanasını olmalı ve olacağın
duyuların yazgısı içre sürüp gitti babam;
onun kızgınlığı haklıydı yağmur kadar
onun acıması yeşildi başaklar kadar

yılın eylülleşen kolları uzatmada
daha az bolluk dosta düşmana
babamın aptala akıllıya
ölçüsüzce sunduğuna kıyasla

gururla ve (ekimleşen alev ile
çağırılmış) dünya aşağıya tırmanırken,
ölümsüz eser için onca çıplak
omuzları ilerledi karanlığa karşı

üzüncü ekmek kadar doğruydu onun:
hiçbir yalancı yüzüne bakamazdı onun;
her dostu düşman kesilseydi
o gülüp kardan bir dünya kurardı.

bizimkiler içre sürüp gitti babam
şakıyarak her yeni yaprağı her ağaçtan
(ve her çocuk bilirdi ki dans ederdi bahar
duyulunca babamın söylediği şarkılar)

paylaşmayanı varsın insanlar öldürsün,
kan ve et varsın pislik ve çamur olsun,
düzenci kasarım ve tutku birer kalıttır,
özgürlük bir haptır ki alınır satılır

çalmaya düşkün ve acımasız türden,
bir yürek korkacak, kuşkulanacak bir beyin,
ayırt etmek bir sayrılığı benzerinden,
uydurmak doruk noktasına kendisinin

parlak diye neyi denediysek hep donuktu,
acı şeylerin hepsi bütünüyle tatlı,
kurtlu eksi ve dilsiz ölüm,
tümü kalıtımız, tümü bırakılan

ve hiçbir şey onca az değil gerçek kadar
— derim ki gerçi nefretti insanları yaşatan —
babam bu yüzden kendi ruhunu yaşadı ancak
tamamı aşktır ve hepsinden çok

Çeviren: Suphi Aytimur

GÜNÜMÜZ ŞİİRİ ÜSTÜNE AYKIRI VE DAĞINIK DÜŞÜNCELER II

Mehmet H. Doğan

"Özgünlüğümüzün nerdeyse tamamı, zaman'ın
duyularımıza bastığı damgadan geliyor"
— Baudelaire

1960'lar, devleti, toplumu yeniden kurma, biçimlendirme çabalarının egemen olduğu, her şeyi yeniden kurma umudunun diri olduğu yıllardır. Bu çabalar içinde birey etkindir, özgürdür, ama bireysel olarak değil, belli görüşler çevresinde, belli örgütlenmeler yıllardır özlemini çektiği konuşma, yazma, toplanma, örgütlenme özgürlüklerini bol bol kullanmaktadır. Bu özgürlüklerin kullanılış biçiminin ve olası sonuçlarının *zülf ü yâre* dokunduğu görülünce 1960 Anayasasının Türk toplumu için fazla lüks olduğunden söz edilmeye başlanacaktır. 1971'de özgürlüklerde yapılan ilk budama hareketi, birkaç yıl sonra onların daha da gür bir biçimde yeşermesinden başka bir sonuç vermez; '70'lerin sonunda, hem sağda, hem solda düşünce ve eylem düzeyinde artık katı kalıplaşmalar oluşmuştur, kimsenin kimseyi dinlemediği, anlamadığı, anlamak istemediği, dolayısıyla bütün anlaşma yollarının tıkandığı, 1980 sonrası askeri darbeyi hazırlayan, bir ölçüde yasallaştıran bir kargaşaya varılmıştır.

Devletin ezici gücünün her zamandan çok ve ağır bir biçimde hissedildiği 1980'ler, eski hayallerin, umutların, utopyaların dağılış yılları olduğu kadar bireyin hiçleniş yıllarıdır da. İstenen, biçimlendirilmeye çalışılan birey, devletin ezici yetkesi altında, verilen emre uymaya hazır, suya sabuna dokunmayan, nasıl olursa olsun bir yoldan kendini kurtarma çabası içinde edilgin bir kişidir. Umarsızlığı, bunalmışlığı içinde tek başınadır. Yalnız kalan birey, gerek devletin gerekse egemen çevrelerin her türlü saldırısına, propagandasına açıktır. Cumhuriyet tarihinde hiç olmadığı kadar özgürleşen, ipleri eline geçiren serbest ekonomi, liberal toplum yandaşları, savlarının tersine, medyaların biçimlendirdiği kişiliksiz bir birey yaratır.

1980-1990 yılları arasında gittikçe sertleşen, kötüleşen bu koşullar altında oluşan genç şiirin, varlık-yokluk savaşımı verirken tutacağı belirli yollar vardı.

Ya zorlanan bu koşullara bilinçli olarak karşı çıkmaya, onları aşmaya çalışacak; ya umarsızlığının bilincinde onlara başkaldırarak marjinalliğe sığınacak; ya da bu koşulların ağırlığı altında ezilen, onları edilgin olarak yansıtan, onların ürünü bir şiir olacak.

Günümüz şiirine büyük ölçüde bu üç yönsemenin egemen olduğunu, şiir yelpazesinin değişik katlarını bu üç yönsemenin oluşturduğunu düşünüyorum ben.

Akif Kurtuluş, *Yalan Şiirler*'de (1983) kendi üzerine kapanan, simgelerin ardına çekilen, (ayrıntıları unutmuş olabilirim) derken aslında her şeyin bu ayrıntılarda olduğunu hissettiren bir şiiri geliştirir. Bir tür durum saptamasının şiirleridir bunlar:

"biziz, gökyüzü kadar suçluyuz, ustasıyız susmanın
kapatmayalım yaralarımızı, kimse karışmasın, kanamalı
kimse sarmasın, ilerde böyle gerekecek ellerimiz
geceyarıları, avlular, ilmiklerle büyüdük, sonsözlerle
Birimizi sabaha götüreceklermiş gibi seviştik sevgilimizle

mustafam, dilsizim, suyu bilenim, sol elim
ne çok isterdik martılarla özetlemek gençliğimizi"
(Dinle Kırlangıçların Sağdıcı)

Yenilmişliğin farkındadır:

"(bu yağmurlu bu kara ankara akşamlarında
suratlarımızda patlıyor yeşil plakalı oto farları

bizlerdik elimizde lüksler has bıldırcın avcıları
iğneli çam yapraklarından içerdik göksularını

yanlışlarını yalanları gibi saklayan
tavşanlar olduk artık farlardan kaçamayan)"
(Oysa Yazmalıydım)

"fenerim yok, pusulam bozuk, kırık kum saatim
saklamıyorum, bitmez sanılan yolların sonundayım
geçemezsin dediğiniz sulara bakınca çıkardım yüzümü
bakınca gördüm tiklere bulaşmış kirpiklerimi
yüklenen bütün suçları işledim, kapatın dosyaları
sözetmeyin verilen hükümlerle güzelleşen boynumdan

Alın şu tek mermiyi vurun şakağımdan kaza kurşunuyla
bir kuş olur, kanatlarımda boş bir kovanla kalkarım avludan

bir kız, eteklerinden güller düşürerek koşar cesedime"
(Güzelleşen Boynumdan)

Cevat Çapan

İZİNLİLER

Bir ağaç gölgesinde oturuyorlar,
yapraklarını dökmeyen bir ağacın gölgesinde —
konuşmadan, birbirlerine bakmadan.
Uzaktan
yokuşu tırmanan
bir kamyonun hırıltısı duyuluyor
öğle sıcağında.
Az sonra yola çıkacaklar;
geride kalacak yandaki ayazmanın serinliği.
Belki de hemşerilerinin sözünü ettiği
o hana varırlar gün kavuşurken.

Dağın eteğinde
onlardan habersiz
eskimeyen ayışığı.

Oysa ikinci kitabı *Tören Provası*'nda militarizmi, faşizmi yargılayan, onunla hesaplaşan bir şair vardır artık: 'yen içindeki her kolu kırma mevsiminde açılmış' bir defterde, 'anıların tarafsız olmadığını'; 'fail, meçhul, maktül ve mağdur' olduğunu bilir;

"kepenk kapattırdığım günün bilsem de yenilgimin provası olduğunu
kaldıramıyorum kılıcını saklayan zabit gibi çarşıdan geçmeyi"

diyecek; aynanın "yüzünde korkak bir anlam bularak oradan kırılmaya başlamasını" isteyecek kadar kendiyle de hesaplaşmasını bilir; "her dokuzuncu köyden kovulması kolay" olacaktır böylece, çünkü "adı sekiz, yolu onuncu köydür".

"gördüğü her rüyayı bir kuyuya yoran saçı bitmemiş
niçin benim yetimim olsun, niçin, niçin"

sorusuyla boyun eğmeye karşı çıkarken, "Yanıt Ver Sevinç" adlı şiirde "nefesliler girsin diye kaç yıl beklediği" bir şarkıya başlar umutla:

"nasıl unuturum mutlulukların saklambaç gibi yaşandı-
ğını, yüze kadar sayarak, önüm arkam sağım solum ka-

ranlık diye aramaya başladığımı. bulduğumda görmek
istemedim hiç birinin yüzünü, saklandıkları köşeler-
den tanınmaz haldeydiler. kapatılmış defterlere bakı-
lırsa, yine onlar kazandı. güzelsin kalbim: yenilmiş
yazıldın o sayfalara."

O "uyurken hamarat doktorların reçete diye verdikleri kara gözlükleri, uzun sürse de, kırar, atar", adını yeniden bulur, mutludur adından, çünkü:

"— nefesliler başladı, adın ne güzel gidecek artık sana.
Akif,"

Doğurgan bir umudun, sağlıklı bir kendiyle hesaplaşmanın şiiridir bu. Yeni şiirin bir kanadının bu yönde uzanacağını sanıyorum ben. Ayrıca, Akif Kurtuluş'un bu yolda yalnız olmadığını, '70'lerden gelen kimi şairlerle birlikte yürüdüğünü (örnekse, Ahmet Telli, Veysel Çolak, Sina Akyol... gibi) görüyoruz. Kendi kuşağı içindeyse Kurtuluş'a en yakın ses, Haydar Ergülen'inki. En çok da *Sırat Şiirleri*'nde (1991):

"nicedir açık sular aradım sessizce boğulmaya
soldum ve sarardım ve kanayarak yanıldım
sularla örtülmüyor düşlerin yırtılan güzelliği
yağmur da yağmıyor artık yüzümü yıkamıyor
yüreğimde binlerce yüze dağılmanın kederi
kimlikler uydurdum yüzüme tutulan aynalardan
yitirdikçe öğrendim acının ve aşkın iklimini
soğudum yoruldum şenlik bitti artık
kimsesiz bir ölümle değişirim kendimi"
(Çoğaltılabilir Koyu Aile Resimleri)

Sokak Prensesi'nde (1990) "kimliksiz yazlara çağıran" (s.21) "ölü kalabalık" (s.23) bir dünya kurar. Bu dünyada "hayat mı? kolajdan ibarettir" (s.32); "kış gürültüsündeki dünyayla yalnızlık arasında/ne çocuğuz annemiz var ne sevgilimiz..../çıplağız, gözlerimizden başka örtü yok bize" (s.48) Dünyaya, insana, kendine aynalarda yeni bir yüz, yeni bir kimlik arayışı. Bu arayış, *Sırat Şiirleri*'nde bir yandan somutlaşırken, öte yandan bu somut görünüm, bilerek buzlu camdan bir perdenin gerisine çekilir:

"artık bir hecenin sesten silinme vakti
yenik düşmüş sorular şehirden çekilmekte
yorgun fiil ve kırılmış uyaklarıyla
sözün kalesine utançla yürümekte

ey şair ey küçük baba kim
sözünü bu aynada kırarak dillendirir?"
(Kış Dersleri 5)

"bakışlara kalplere kurulmuş aynalarda
herkes öyle yalnız ki yalnızlığı bilen yok
ve insanın insana uzun cehenneminde
kendi yüzüne bakacak kadar güzel değil hiç kimse"
(Gövdelerin Gecesi)

Herkes kendi "yüzüne benzettiği maskelerden ağlar"; "benzerinin yüzünde ölümü öper" ve "yalnızlık korkusuyla benzerlerine soyunur"; "yataklar ter kokan cesetlerin buluşma yeri"dir. (aynı şiir)

"Yeni Yalnızlık Bilgisi" adlı şiirde bu yalnızlık izleği daha da koyulaşır: insan, "bildik göğün altında yeni yalnızlıklar" arar; "yüzünü saklamaktan yorulur dünyadan":

"öğrendin gökyüzünün nasıl parçalandığını
kendini kırk yerinden vurup yıldızlar dağıtarak,
bir benzerini bul şehirde, ikizin yok
sormak için, artık: göğün nerede
ve niçin bu cehenneme yalnız kapandığını." (ss. 54-57)

Yalnızlığını aşmak için başkalarını değil ikizini arayan, parçalanmış kişiliklerin dünyasıdır bu. Her şeyin gerçek anlamını yitirdiği, yeni ve anlamsız anlamlar edindiği bir dünya. "Parasız Çiçek Soldurma Yurdu" adlı şiirde böyle bir dünya yaratılır; simgelerin de kendinden başka bir şeye götürmediği bir şiirdir bu:

"üşümüşler töreni, ölümü giyinmenin serinliğiyle süslü,
yakalarda göğe varan zalimlik günlerinin rozeti
tendeki sevinç kapalı gözlerin hizasına düşülmüş gibi
yanlış gövdesini kimse kendinden kovamaz artık
günü uzatan efsaneler yakıldı çünkü" (s. 61)

70'lerin sonlarına doğru, güne, güncele, ajitasyona sımsıkı bağlı bir şiir anlayışına tepki olarak başlayan şiirin iç sorunlarına dönüş çabaları: ('şiirin her şeyden önce şiir olması zorunluluğu' sözleriyle dile getiriliyordu bu en çok) 80 sonrasında kimi şairi gerçek zamandan ve dünyadan uzaklaşarak şiirin plastik yapısı içine kapanmaya götürür. Bir yandan eli sopalı yönetimin, idam sehpalarının, işkencelerin, öte yandansa bu tür bir yönetime sırtını dayamış, değerlerin altüst olduğu kap-kaççı bir düzenin köşe dönücüler dünyasında tutunamamanın yarattığı sıkıntıların da bu kaçışta bir payı yok muydu diye düşünmekten kendimi alamıyorum. Ardılları oldukları şiirdeki insan, insan onuru, insan sevgisi, özgürlük, barış...vb. kavram ve izleklerin birer birer çöktüğünü, pratik yaşamda yerle bir edildiğini, yerlerde süründürüldüğünü, nelere değişilmediğini gören genç kuşaktan kimileri, bu saldırı karşısında inançsızlığa, dizginsiz bir anarşizme dönerken, kimilerinin de yılgınlığa yenilip içe kapanması doğal bir olgu gibi görünüyor bana.

Bire bir anlamın yittiği, ondan bilerek kaçınıldığı, her şeyiyle yapay olan böyle bir dünya Seyhan Erözçelik'in şiirinin ana dokusunu oluşturur. Kırık

dökük, sırçadan yapılmış bu dünyada kapılar sımsıkı kapalıdır dışarıya; şiirler, "Toza toprağa, oksijene, iklim koşullarına — kısaca ayrıştırıcı, çözücü, dönüştürücü, çürütücü ortama" "cenin"ler gibi fırlatılır. Bu dünyada, içinde yaşanılan güne, zamana, somut olaylara, somut insanlara değgin bir şeyler bulmak zordur. Her şey, bilerek konmuş bir buzlu camın ardından, düşte seyrediliyor gibidir. Gerçek dünyayla rastlantı benzerliklerin ardından gitmenin sonuysa düşyıkımıdır, dağılır gider o dünya. İstanbul bile, Düştanbul'dur:

Sokaklarında bu şehrin, ölüm
Denizi bu şehrin, ölüm
Göğü ölüm. Sevgisi bu şehrin,
bu şehre sevgi, bir insanına
sevgi bu şehrin,
ölüm. Konstantiniyye, İslâmbol
olup bir vakitte, donanıp
ışıklarını artık bu şehir

Her şeyi ölüm, bu şehrin. Kirpikleri
ölüm. Orası ölüm

Belalısıyım ben bu şehrin
ölüyüm

(*Kır Ağı*'nda, Düştanbul VI. s.17)

Bazen de gerçek dünya bir filmdeki gibi algılanır:

.....Yoksa yıpranmış bir filmde
miydi bütün bunlar, insanlar böyle titrek,
üflesem, ve hep yağmurda yalnız atlılar parlak,
yakıcı güneşte giden, çöller ve musikili odalar hep
yağmurda - bilmiyorum..."

(Yaza Sızıla II. s.98)

Bu dünyada insanlar da "bir uykuda, sağır bir uykuda cebelleşir" kendi kendileriyle:

"Cebelleşiyoruz kendimizle sağır bir uykuda elini kestirmiş
bir yankesici pusuda duruyor, çağır insan mıdır
hepsi bunların, kayboluyorlar rüzgârda
suyun ürpermesinden ürküp.....
.....
Yolda haramiler kesiyor önümüzü. Ölüyü ver!
diren
- iyoruz kırk satır kırk katıra cebelleşiyoruz
kendimizle. Bir uykuda. Sağır bir uykuda. Rüzgâra
ellerimizi uzatmış gidiyoruz suda ağır ağır.

İnsan mıydık, unuttum."

(Yaza Sızıla I. s.88)

Ruşen Hakkı

ARALANMIŞ BİR KAPIDAN

Dokunur geçer sesi
havuzda su balkırır
kızıllığıyla güzü karşılar
kalaycı kaçağı bakır

sürtünür geçer gölgesi
kuşkunun sesi çatallanır
düşürür paletini ressam
yalnızlığa bürünür bozkır

takılır kalır zamana sevisi
uzakta bir kadın hıçkırır
bir yol uzanır hüzne
tam da rakı zamanıdır

sesi gölgesi sevisi
önce kendine aykırıdır
bakırın güze yatkınlığı
doğa'nın huyundandır

Şimdi artık yalnızca bir harf olduğunu bilen (s.92) bu İnsan bile kendi içinde dağılmıştır, bölünmüştür: *İ(n)sa(n).* (s.12)

Seyhan Erözçelik, çok kılçıklı, cam kırıkları gibi bir dil kullanır bu parçalanmış dünyayı kurarken. Ece Ayhan'la Metin Eloğlu arasında gidip gelen, kesmelerle (/), hece bölmeleriyle, yakın anlamlı sözcüklerle arada bir Necatigil burcuna da uğrayan bir şiir dili.

'80' sonrası şiirde, o yılların hot-zot iktidarlarına, yetke odaklarına tepki ve başkaldırı olarak gır-gır'ı, alayı seçen şairler, kendi şiir dillerini bulmada Ece Ayhan ve Metin Eloğlu ile birlikte Can Yücel'e de sıkça başvurur. Sözcük aralarına, sözcük oyunlarına, yeniden türetilmiş sözcüklere gizlenme ve oradan çemkirme, en uç sınırlara kadar gitmekten çekinmeyen bu tür şiirin asal özelliklerinden biridir. Bunun en uç örneğiyse Küçük İskender'dir.

Küçük İskender, bu kuşağın, girmedik çıkar ya da çıkmaz yol, denemedik oyun, kullanmadık sözcük (alay, küfür, argo, ağız, terim, deyim, ön-ek, son-ek) bırakmamış; marksizmden nihilizme, "sevmek-sevdirmek, yaşamak-yaşatmak kaygısı"ndan şizofreninin en uzak uçlarına kadar isyana gitmekten çekinmemiş özgün bir şairidir. Onun sivri dilli, saldırgan şiirinin nerelere kadar uzandığını, hiçbir şey, *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme* (1988) adlı ilk kitabından bir bölümünü alacağımız şu şiir kadar eksiksiz gösteremez:

"sizler!
hayatta yaşamaktan başka gayesi kalmayanlar
coğrafya bilmeden öpüşmeye çalışanlar
sizler!
yapısalcılar, ruhsalcılar, masalcılar,
halciler, falcılar
parmak izleri sıfır, duruşları italik olanlar
artık değeri cinine tonik yapanlar
muhtelif muhterem darbeler
heveslerde, tutkularda pür ihtilal..geçinenler!
sizler!
geçinemeyenler, neme gerekçiler, emekçiler,
emzikçiler, hainler, halidler, oğlanlar!
yolda saati başkasına sorup
sigarasına ateş alıp
sendikaların apışarasında elle doyuma uğraşanlar! Sizler!
aydınlar, aydıngerler, kolay gelsinciler,
asimetrik esinciler
orospucuklar, osurukçular,
üfürükçüler, geri zekâlı çocuklar! - ki şehsuvar'ın
anayasası...
mayistler, septemberistler!
sizler!
free gitaristler, peace veletleri, makinistler!
din sülükleri! varoluşçular:kapı komşularım!
sloganın, olağanın şairleri!" (Şehsuvar III, s.43)

Küçük İskender'den, Oğuzhan Akay'a, Akgün Akova'ya, bir ölçüde Sunay Akın'a uzanan çizgide, gittikçe belirginleşen ortak bir dünya vardır: çarpıklıkların, zevksizliklerin, değersizliğin, çürümenin, kokuşmanın, dağılmanın, umarsızlığın, çıkmaz'ın, aldatmacanın, günü kurtarma çırpınışlarının, eğilmelerin, ezilmelerin, artık hiçbir şeye inanmamanın, her şeyi alaya almanın, hastalıklı ilişkilerin, iletişimsizliklerin, kurban'ın ve cellat'ın... şiirin dev aynasında yansıdığı bir dünyadır bu. Denilebilirse, bu dünyada tek olumlu şey, tutunacak tek dal, kayıtsız koşulsuz bir başkaldırıdır, inkârdır. Bu dünyada insan, kendisine saygın diye tanıtılmış ya da dayatılmış her şeye karşı çıkarak, hüzünlerini, sevgisini bile alaya alarak, *kendi kafasına göre takılarak* ayakta durmaya, varlığını kanıtlamaya çalışır:

'"İnanma ceketim, inanma..", puştlar bu yalanı her bahar söyler!.'(Küçük İskender)

Günümüz şiiri bunlarla sınırlı değil elbet. Ayrıntılarda, ayırtılarda (nüans dememek için), şiirin en eski tezgâhında sessiz sedasız en yeni şiirler üretmeye kendini vermiş bir grup şair de var. Hemen aklıma gelenleri sayarsam, Enis Batur, Orhan Alkaya, Orhan Kâhyaoğlu, Turgay Kantürk, Süha Tuğtepe, Turgay Nar... gibi şairlerin günümüz şiirindeki yerlerini, katkılarını ele almadan bu tablonun tamamlanmış olmayacağını biliyorum. Bu ayrı bir yazı konusu. □

TÜRK UMUTSUZLUĞU

Uğur Kökden

Saint-Lazare Garı.

Paris'ten Manş kıyısına, Le Havre limanına gidecek tren 13.40'ta kalkacak. Son hazırlıklar. Son vedalaşma. Görünene bakılırsa, kalabalık bir üniversiteli öğrenci topluluğu da aynı yolculuğa hazırlanıyor. Ama, iki çeşit yol programı var, dolayısıyla iki ayrı topluluk.

Bu arada, günün beklenmedik rastlantısı: otuzuncu yaş yıldönümü! Paul Nizan gibi, doruk noktasındaki bir özgürlüğün kanatlarını takmış olarak, kimseye bu yaşta olduğunu söyleme fırsatı tanımayacak mıyım? O denli hırslı ve bencil olabilir miyim?

Hayır, hiç sanmıyorum.

Le Havre.

Liman. Beyaz yolcu gemisi ne yüksek, ne de çok uzun. Bacası beyaz-kırmızı kuşaklı. Daha çok, savaş sonrası İtalyan yolcu gemilerinin tasarımını çağrıştırıyor, o çizgileri taşıyor. Adı, ne tuhaf, bir kadının adına, yaşamına, öyküsüne karışmış: Nadezda Krupskaya!

Kıç güvertede dolaşıyorum. Güverte, denize uzatılmış bir balkon gibi. Serin bir esinti var havada. Beyaz boyalı vinçler çalışıyor harıl harıl. Ama, ortada kimseler yok. Karşımda, yerde, antrepolar. Yoğun bir vinçler ormanı. Koyu zeytin yeşili ağır kütleleri havaya doğru kaldıran dev kıskaçlar. Ardından, yere boş inerken, sanılır ki, her biri belirgin bir merakla denizi kokluyor. Sonra bir duvar. Sanki, denizlerle karaları ayıran bir sınır çizgisi.

Deniz durgun. Ölü bir beden gibi devinimsiz. Dümdüz, kıpırtısız. Belirli bir burukluk içinde. İç limanda zincire vurulmuş, sömürgeleştirilmiş bir deniz.

Gümrük ve kimlik işlemleri, nazik sayılabilecek bir çerçevede, varla yok ölçüler içinde, sessizce, ivedisiz bitti. Siyah damalı mor renkli bavulumu kamaramın önünde buldum. Hiç açılmaksızın.

Kamaralar iki, dört ya da altı kişilik. Baştan başa modern görünümlü, rahat bir döşeniş yansıtıyor. Her çeşit gereksinime — maddesel ya da düşünsel — karşılık verecek bir düzeyde gerçekleştirilmiş. Buna karşılık abartmalı seçimlerden, aşırılıktan kaçınıldığı görülüyor. Kamaraya yerleştirilmiş, görünmeyen bir ses-yükselticiden sürekli, nefis bir müzik yayını

duyulmakta. Pes perdeden çalınan parçalar, çoğunlukla klasik müzik ürünleri.

Ayrıca, vapurda bir kitaplık, sinema ve dans salonu da bulunuyor.

Üç yüzü aşkın yolcusu olan Krupskaya'da, akşam yemeği 19.30'da.

Dikkati çeken bir özellik, gemideki kadın görevlilerin çokluğu; besbelli, eski deniz geleneği çoktan geride kalmış. Ciddi görünüşlü, ağırbaşlı, resmi giyimli ya da değil. Bununla birlikte yakınsak havaları var. Hepsi sarışın. Güneşle, rüzgârla bedenleri yanmış; sağlıklı, esenlik dolu görünüyorlar. Batı'daki benzerlerinin dudaklarına iliştirdiği, amacına göre değişen yapay ve sürekli gülümseyiş, onlarla yerini gerektiği zamanki içten gülüşe bırakmış. Genç Sovyet kadını, sessizlik içinde hizmet veriyor.

Sinsi, ikircikli ve gizemli kent yaşamı geride kalmakta. Hiç olmazsa, bir süre için: Üç beş gün, birkaç hafta, bir ay, ne bileyim? Bunu bilmek, duyduğum coşkuyu artırmakta.

Güvertede, kenti, limanı ve ufku seyre daldım. Yumuşak bir Fransız akşamı sona eriyordu. Kendinden hoşnut, mutlu, iyimser bir Galya akşamı. Batı'dan son zaman kesiti.

Akşam, tam saat 20'de, vapurun pervanesi dönmeye başladı. Kalktığımızı hiç anlamadık. Rıhtım boyunca kayıyoruz. Önde ve arkamızda iki çekici var: Arı-1 ile Arı-2. Açık denize doğru ilerlerken, geride, yolcu salonunun önünde, büyük bir kırmızı Sovyet bayrağı dalgalanıyor. Böyle uluslararası bir denizcilik kuralıyla ilk kez karşılaşıyorum.

Şimdi, az önceyle karşılaştırılırsa, güçlü bir esinti kendini duyurmakta. Gemi yavaşça liman ağzına doğru yöneliyor. Ancak dalgakıranların dışına çıkınca hız kazanacak herhalde. Şimdi iç limandan çıktık. Dalgakıranın hemen ucundan, nerdeyse, sürünerek geçiyoruz. Artık, çekicilerin ikisi de önde. Ve onların da önünde, açık deniz! Oynak, biteviye köpüklenen yeşil bir su. Daha doğrusu, Manş Kanalı!

İlerde, Güney Amerika bandralı bir tekne. Dostça bizi selamlıyor, sonra geçiyoruz.

Yemek sonrası herkes şuraya buraya dağılmış. İşte, küçük salonda, Troçki üstüne ateşli bir tartışma sürdüren üniversiteli bir üçlü: İkisi kız, biri erkek. Sanki umuda giden gemiye rota çiziliyor. Tam *Krupskaya*'ya uygun bir işlev. Öbür köşede satranç oynayanlar. Bana kalsa, tam bir Cézanne tablosu. Ancak, hiçbiri Zweig'ın tutkulu kahramanlarına benzemiyor. Ne bir dünya şampiyonu var, aralarında; ne de Nazilerin kurbanı bir satranç hastası; yani, eski Avusturyalı soylu.

Salonda kendiliğinden üç kişilik bir müzik grubu oluşmuş. Benim yeğlediğim onlar. Biraz herkesle, daha çok onlarla sayıyorum kendimi. Ruhumdaki gelgite karşılık verebilirse, doğal olarak.

Batı'dan doğuya. Genç Sovyet toplumuna.

Bundan böyle kendimi hızlı bir değişime hazırlamam gerekiyor. Uzak geçmişteki bir İngiltere'nin koyduğu "Avrupa Düzeni" ne ölçüde değişebilirmiş? Onu görmeye.

***

Bütün gece ve ertesi gün deniz üstünde geçti.

Kuzey Denizi.

Abdülkadir Budak

ABLAM ABLAM

Ablamla aramda birkaç güz vardı
Tirenlerin tehirli geldiği saatlerde
Annemdi ikimizi birleştiren uçurum
Asma köprü kimliğinde

Yaz'dı unutulmuş şenliğin adı
Güz okulu mezunu iki kardeştik
Annemizi anımsadık istasyonlarda
Tehirsiz bir tiren düşünemedik

En iyi öğretmenimizdi yaprak ölüsü
Hüzün dersi boş geçmedi okulda
Çağ atladık tiren yine tehirli
Aramızda birkaç güz var ablamla

Alabildiğine kaba dalgalı, hırçın bir deniz. Çatlayan, uğuldayan, fışkıran dalgalar, nerdeyse 15 metreyi aşan bir yüksekliğe çıkıyor. Sanki sular, eğimli bir ovada İskandinavya'ya doğru hızla akmakta. Norveç Çukuru'nun bir yanında yüksek kıyılar, yalıyarlar, bataklıklar, kumullar, üstünde esmer otların yetiştiği kum setleri var; öbür yanında derin dipler, çöküntüler, oluklar, eski buzul sırtları.

Şimdi vapurun kıçında firuze lekeler köpürüyor, onları görüyorum. Her iki yanda çoğalan, zenginleşen köpükler. Her biri bir uçurum çiçeği, ak köpüklerin.

Güvertede esintiye karşı yürüyorum. Yalnız. Kararlı. Ürkek.

Yüreğim çarpıyor, su zerreleriyle ıslanmış deniz yeli yüzüme çarpıyor.

Güverte boş, bomboş. Gecenin bekçisi, tek ben miyim?

Müziğin kıvrak temposundan, içkinin yumuşak etkisinden, dans edenlerin abartılmış neşesinden uzaklaşmak istiyorum. Bir çeşit kendi kendimle kalmak! Kendimle hesaplaşmak! Benliğimin derinlerindeki özel sığınağa doğru kaçmak! Açıkçası, beni çevreleyen şu dünya benimki değil. Olamaz.

Gece ve gece denizi.

Serin, sisli ve tedirgin gece. Çevrede, soğuk kuzeye özgü hava akıntısının güçlü ıslığı duyuluyor. Sert iklimli kuzey enleminin etkilerine büyük ölçüde açık bir deniz ortasındayız. Dört değişik deniz ülkesinin ortak çekim alanında seyrediyoruz: İngiltere, Hollanda, Danimarka ve Norveç. Siyah ipek peçeli gecenin görünmeyen gölgelerinde, besbelli, hiçbir biçimde güçlü bir geleceği

çağrıştıran zafer duyguları yer almıyor. Soğuk bir karanlık kuşatmış çevremi. Ağzımda gecenin yavan acılığı.

İngiltere söz dışı tutulursa, yolumuzun üstünde üç doğu imparatorluğunun yüksek ve gösterişli mezartaşları yükseliyor: Almanya, Avusturya-Macaristan ve, bir de Rusya. Yakın dönemin bellibaşlı ulusları, Avrupa Uluslar Cezaevi'nin tutuklu ulusları, artık özgürlüğüne kavuşmuş durumda. Kuzey Denizi'nden Baltık'a açılan su yolu, bundan böyle bir özgürlük kanalına dönüşmüş oluyor. Dingin bir barış havuzuna. *Krupskaya*, gecenin içinde, ışıklı bir beyaz gölge gibi süzülerek, önceden çizilmiş yolunda ilerliyor. Umuda, yüksek adalet duygusuna, insanın insanı aradığı mutlu geleceğe doğru giden bir gemi. Ama, aynı gemi ters yönde yürüyen ve salt özgürlüğü ancak ölümde bulacağını uman genç bir insana da yer veriyor bağrında.

Beynimdeki fırtına durmaksızın uğulduyor. Gerçek, hangi doğrultuda acaba?

Özgür uluslar, bağımlı birey!

O sırada, karanlık ve korkulu Baltık Koridoru'na daha girmiş değildik. Dalgaların sesiyle birlikte, kulağıma, "Altın çağ gelecektedir!" diyen nice düşünürün mırıldanışları geliyor ara ara. "Böyle kandırmacalara aldanmamalı, sinsi kışkırtmalara direnmeliyim," diyorum kendi kendime.

Engin denizin biri öbürüne binen dalgalarından oluşmuş kıvrımları. Karanlıklar üstünde karanlıklar. Karanlıklar üstünde bulutlar. Kuzey Denizi'nin ozanı sayılacak Shakespeare, haklı kuşkusuz: "Açılmaz fırtınasız / böylesine karanlık bir gökyüzü."

Suların dokuduğu ıslak sunağa, acaba bir kurban mı gerekiyor? Sudan gelen suya mı gitmeli?

O gece, acımasız kuzey yelinin ve Kuzey Denizi'nin birbiriyle çatıştığı gecede, güvertede tek bir gerçek vardı. O da, benim kendi gerçeğim!.. Ancak o koşullarda, öylesi dramatik bir zaman diliminde, gerçekten sağlıklı bir tasarıma sahip miydim acaba? Bildiğime göre, yalnız şu kesindi: Sonsuz küçük bir zaman dilimi daha geçince, yani sonsuzluğun kara kapısı aralandığında, atılmış olan o "küçük adım" ne aklı ne tutkuyu barındıracak bir eylem olacaktı besbelli.

Bir yetersizliğin dile gelişi miydi acaba, beni karanlığın yüreğine doğru iten gizemli güç? Yoksa, sürekli yenilgilerin beslediği yoğun bir usanç duygusu mu? Hangisi?

Issız güvertenin küpeştesine dayanarak, aşağıda, cehennemin ıslak ve tuzlu alevleri gibi kıpırtılarla dolu çılgın denize doğru eğildim. Orada, beni kim çağırıyordu yanına? Gece, deniz ve şeytanın işbirliği mi? Suların kat kat derinliği mi? Daha önce kimler söylemişti, izlediğimiz rotada Kuzey Denizi'nin çok sığ bir deniz olduğunu? Yoksa, kışkırtıcı, ayartıcı bir varlık mı dolaşıyordu beyin hücrelerimde?

Altımda kocaman, öfkeli ve hiç uslanmayacak görünen bir deniz!

Gün ışığında olanaksız denebilecek bir eylem, işte, şu anda, gerçekleşmek üzere. Gecenin yumuşak koynunda başlayacak uyku, yaşamın son gözüpek edimini bekliyor. Mutluluğa değer vermediğim için mi, verdiğim için mi, o eyleme doğru yaklaşıyorum? Geçmişte kendimden neyi esirgemiştim de, şimdi, bu istek, saçma ve aşırı bir çılgınlık biçiminde yüzeye doğru çıkıyor,

kendini bana kabul ettirmeye çalışıyordu?

Denizin çağrısı, son satır çizgisini çekmek için sabırsızlanıyor sanki. Buna izin verecek miyim? Yaşam hor görülmeye değer mi? Yoksa, bu durum, kişisel bir gevşeklik — bir kaçış — göstergesi olmasın? Güçsüzlük bilincinin son noktası. Gerçi çok genç, çok toydum, bunu kabul ediyorum. Paylaştığım dünyanın gerçeklerini ciddiye alacak kertede genç.

Ama, ne bir can sıkıntısıydı bu; ne bir çeşit beyoğlubey tembelliği! Ne de, Stavrogin edasıyla yaşamı küçümsemek! Sanırım, zihinsel dengemde bir değişiklik olmuştu, hepsi bu! Çok çok, Türk umutsuzluğunun yarattığı bir üründüm.

Öğrendiklerimin ve düşkırıklığımın tümünü — vücuttan yeni çıkarılmış, sıcaklığını ve kokusunu daha koruyan giysiler gibi — güvertede bırakarak, hiç yükü ve ağırlığı olmayan birisi kadar hafif, sulara doğru koşacağım. Gece kadar karanlık sulara, deniz gibi derin bir gecenin dibine düşeceğim — kuşkusuz böyle.

Ama, ben bir Krilov olmaktan çok uzağım. Bunu biliyorum. "İnsanlığın mutlu geleceği adına, tüm dünyaya karşı salt özgürlüğün varolacağını kanıtlamak için değil." Böylesi, yalın ve yavan bir ölüm olurdu. Sessizlik içinde, sessiz ve sonuncu bir eylem! Tanıksız, ortaksız. Yaşamda da olduğu gibi, kimsenin kolayca ayrımına varamayacağı bir eylem.

Belki bir çığlık. Gecenin, suyun ve karanlıkların içinde boğulmuş, som yitik ses. Bilincin yeniden yükseldiği sırada, o anda — ama, kimseye hiçbir yararı dokunmayacak olan — dolu bir son çığlık!

Oysa, hiç kimse, kaldıramayacağı bir yükü yüklenmemeli — kendi anlayışı ve yeteneğine ağır gelecek ölçüde bir yükü. Bunu Tanrı bile istemiyor. Ama geç, çok geç!..

***

Neyi umuyordum? Gerçek, ne denli uzağımdaydı benim? Gerçeği bulmak mı, yoksa duyumsamak mı istiyorduk? Aslında, tam tamına istediğim neydi?

İşte iki adım ötemde, salonun taşkın neşesi duyuluyor. Üstelik, sevinçler de bulaşıcı. Ama, niye aramda aşılmaz görünen bir duvar var. Hem mühendisi, hem bekçisi olduğum bir duvar. Çin Seddi gibi, ben de ölünce kendi ördüğüm, yükselttiğim ve koruduğum bu yabancılık duvarının içine mi gömüleceğim?

Oysa, sınırsız bir tutku ve genç bir enerjiyle çağı kucaklamak varken. Çağın zekâsını yakalamak, fatihlerin kanadına binmek...

Bir yanda çağın gereksinimi, çizdiği geniş çerçeve; öbür yanda gelişmeye susamış — ancak hazır olmayan — ayağı bukağılı, paslı yapılanma. İki gerçeklik arasına sıkışmış bilinç! Ne birinciye doğru gitmekten vazgeçiyor, ne ikinciyi yükünden, önyargılarından, karamsarlığın taşıdığı yüzyılların tortusu hareketsizlikten arındırabiliyor. Mutsuz bilinç! Gittikçe yaygınlaşan umutsuzluk kültürünün ürünü tutsaklık!

Belki tek başına bir "Türk umutsuzluğu"ndan söz edilemez. Hem Türk umutsuzluğu da nedir? Böyle bir tanım olabilir mi? Kendi kendimi aldatmamak amacıyla, bir an bunu sormak gereği duydum. Çok küçük bir an.

Artık, günümüzde, coğrafya nerdeyse ortadan kalktı. Geçmişin her dem

çekici ideolojileri de yok. Çünkü uluslararası amaçların bir araya getirdiği, çimentoladığı topluluklar türü gerekçeler, varolan sınırları zorluyor. Hiç olmazsa, kendi aralarındakini kırmaya çalışıyorlar. Şimdi işbölümü, eşgüdüm, dayanışma ve sorumlulukların dağılımı çağındayız: Cinayetler ortak işleniyor. Suçlar, sessiz gözyumuşlar, saldırılar birlikte gerçekleştirilmekte.

Bir bakıma Afrika'yla Hindistan, Ortadoğu'yla Karayipler, uzak Asya'yla uzak Amerika birleşmiş durumda. Hepsi, tek bir sunakta yer alan birbirine bağlı kurbanlar. Hepsi, tek bir yazgının karanlık haritası. Herkes her yerde olduğuna ve hiçbir yerde olmadığına göre, ancak anakaraların ortak umutsuzluğundan söz edilebilir. Etobur çoktanrıların evreninde, sonuç başka nasıl olacak?

Krupskaya, iyiden iyiye sallanıyordu. Başımı döndüren, yosun ve iod kokusuyla dolu, gittikçe daha belirgin bir esinti. "Herhalde ben, bir çeşit nöbetçiyim, diye mırıldandım kendi kendime. Denizi bekleyen bir nöbetçi! Göçebeler kavminden bir temsilci."

Gecenin yoğun karanlığı içinde, dalgalarla birlikte kulaklarımda uğuldayan sisli gerçekler, insanın her şeyin merkezi ve tek ölçüsü olamayacağı noktasında yoğunlaşıyor. Öyle ya, şu kadar milyon yıllık insanlık destanı artık anımsayamayacağımız ölçüde gerilerde kaldı.

Ama, ya ulaştığımız düzey? İstemeksizin olsa bile, sürekli bir savaş içinde yaşamak değil mi? Herkesin herkese karşı, uygarlıkların uygarlıklara karşı açtığı bir savaş içinde. Bu durum, beş yüz yıllık bir egemenliğin sonucu olarak ortaya çıkmış Batı uygarlık bunalımının kişisel drama dönüşmesinin isimsiz biçimi. Bir "yaratıcı bireşim"in gerçekleşmesi yerine, kişisel yıkıma dek yol açan bunalımlar, yani toplu çöküşün öncü örnekleri.

Bugüne dek Batı'nın olağanüstülük ve üstünlük duygularını yansıtan kültürü, acılarımı hiç hafifletmemişti. Savaş benim çocukluğumdu, kavruk ve besinsiz geçen ilk gençliğim. Ama, o gün bu gün, savaşlarla adaletsizliğe Batı bir çözüm bulabildi mi? Hayır! Ayrıca, hiçliğin, saçmalığın parlak sanatsal ürünleri bile, Kuzey Denizi'nin ölçüsüz yalpalarını dengelemeye yetmeyecek.

Besbelli, insana özgü boyutları yitirmiştim. Araçları amaçlaştırmakta yetersiz kalıyordum. Bu koşullarda, nasıl, ne yoldan yaşamım bir anlam kazanacaktı?

Batı'nın da benim gibi, her şeyden vazgeçmeyi öğrenmesi gerekecekti. Benim için, saat şimdi çalıyordu. Şu duyarlığı yüksek anda. Açıkça, güçlü bir inanç gibi, biliyordum ki, bundan böyle rüzgâr bir daha batıdan esmeyecek!

Dizgin tanımayan egemenlik hırsı ve kör büyüme tutkusu! Bunlar, artık geride kalmalı! Yoksa, insanın bunca bin yıllık yaşam izini, teknik anlamda gene kendisinin ortadan kaldırması düşünülemez. Olamaz.

Göz kaslarımı acıtacak derecede bakışlarımı hiç oynatmadan altındaki denize bakıyordum. Geminin hızı yirmi milin üstündeydi herhalde; ve bir noktadaki sular hiçbir zaman aynı kalmıyordu. Ancak, deniz ve ben, şunu biliyorduk, biz çoktan birbirimizin olmuştuk.

Tuhaf bir manyetik çekim alanı doğmuştu aramızda. Sanki karşımda, vahşi ve bağışlamaz bakışlarıyla büyük bir Asya kedisi duruyordu. Beni

beklediği belliydi. Onun avı bendim. İstediği anda beni pençelerine alabilecekti. O da, ben de, bunun bilinciyle yaşıyorduk.

Av ve avcı! Bakışlarımızı birbirinden ayırmaksızın, son anı ya da tüm yaşamı tartıp biçiyorduk. Özellikle benim için, ölüm öncesi bilincin en berrak düzeyini yaşadığımı kestirmek zor değildi. Gizli bir dürtü, beni, kara sulara atlamadan önce kendimi aşmaya zorluyordu. Ya da, başka bir deyişle kendimi bütünleştirmeye.

İçten içe soruyordum: korkunun, utancın ve yenilginin kollarına atılmak için sırtımda ne gibi günahlar vardı?

Aristo'nun ardından giderek, sözgelimi, benzerlerimi hiçbir zaman "konuşan hayvan" yerine koymamıştım. Benim gözümde, eşitler arasında "ikinciler" diye bir ara-topluluk yani hayvanla insan arasında yer alan bir köleler sınıfı yoktu. Enli kılıçla çizilip korunmuş geniş, sınırlar arasında geçerli özel bir vatandaşlık hukuku da kurmuş değildim.

Benzer biçimde, ne İspanyol sömürgeciliğinin ne Portekiz köle ticaretinin acımasız ayıbı sırtımda bir kambur oluşturmuyordu. Ne de, bunları izleyen Batı'nın öbür sömürge günahları: çeşit çeşit ve renk renk!..

Yaşamım boyu, "seçkin ulus" ve "seçilmiş ırk", "kutsal topluluk" türü hastalıklara yakalanmamıştım. Kendimi virüse karşı özenle korumuş, tersine gerekli önlemlerle onları önlemiştim. Karşı çıkmıştım. Kaldı ki, iki yüzyıldan bu yana nice karışıklığın nedeni olan ulusçuluk da, Batı'nın bir başka hastalığı değil mi? Ergenlik hastalığı. Bu akımların her biri, özellikle de şimdi, Tanrı'yı kendi yanına çekmek için çevresini kan denizine çeviriyordu.

Doğanın doğal dengesini bozan, onu kirleten, insanın esirgenmesini ana amaç kabul etmeyen kör büyüme anlayışı, uygulaması da benim hesabıma yazılamazdı. Belki, "izleyen" olarak suçluydum.

Gözlerimin önünde, soluk kahverengi fotoğraflar benzeri ucu yanık görüntüler uçuşuyor; tuzlu suyun çizdiği haritanın girinti çıkıntılarına, sağına soluna karışıyordu. Avrupa'da nice İmparator ya da kralın kıvançsız, zafersiz ve yarınsız kırık tacı, bu sularda ağır ağır dibe inmişti.

Karşımdaki gece renkli gözleriyle beni bekleyen büyük kediye, Kuzey Denizi'ne, "Sana borçlu değilim!" diye haykırdım. Belki sesim bu güçle çıkmadı. Sonsuzluk düşüncesine ulaşamamış bir dünyadan ne bekleyebilirdim?

Tarihin en büyük suçlusuna bir kurban daha vermeye gerek yoktu.

Oysa, umutsuzluğum ölçüsünde büyük uygarlıkların içinden, sessizce, yüzyıllar boyu yürüyerek gelmiş, sağduyunun sesini taşımış bir doğuluydum ben. Çin, Mısır, Mezopotamya, Hint ve İslam'ın çağların bilgesi. Büyük bir mirasın sahipleri arasındaydım. Payımı istemek hakkımdı. Benim gibi birisine sabır ve soğukkanlılık yaraşırdı ancak. Beklemek.

Sabahı beklemeliydim. Yeni uygarlığın sabahını.

Denizin üstünde doğacak, hem eski, hem yeni güneş beklercesine. □

YOL

Mehmet Serdar

En temel duygularımızdan biri mekân duygusudur. Bilinçlilik, her zaman, insanın nerede bulunduğu sorusunun yanıtını, bir önkoşul olarak kapsar. Mekân, insanın bedeniyle, doğa ve dış çevre arasındaki ilişkisinin bir sonucudur. İnsan, bedenini kendi dışındaki nesnelerle karşılaştırarak ayrımsar. İnsan, kendinden bağımsız olarak varolan nesnelerin arasında bir varlıktır. İnsanın bu çok geniş dünyayla ilişkisinde, hemen yakınında, doğrudan ilişkide bulunduğu, etkilerini açıktan duyduğu nesneler toplamı bir ara aşama olarak mekânı oluşturur.

İnsan, önce içinde yer aldığı ortamdaki nesnelere göre konumlanır. Nesnelere göre, kendisi de bir yanıyla nesne olarak bir yer edinir. Bildiği, özelliklerinden yararlandığı, kolay uyumlanabildiği bir mekânda güvenlik içindedir. Güven ise, çevresindeki değişimi öngörebilmesine ve denetleyebilmesine bağlıdır.

İnsan, kendi dışındaki bütün hareketten daha yüksek bir davranma yeteneğinde olduğunda güvenliktedir. Böyle bir durumda, içinde bulunduğu çevre onun için bir mekândır. Belirli bir mekân, insanın çeşitli amaçlara yönelik etkinliğinde bir altyapı oluşturup, yaratıcılığının, üretkenliğinin en üst düzeye çıkmasını sağladığında anlamlıdır.

Ama bazen bir mekânı, bir yaşam alanını değiştirmek zorunluluk olur. Ötelerin çağrısı dayanılmazdır, insan yerinde duramaz. Yola çıkar. Bu yol nereye gider sorusu yanlıştır. Yol yerinde durur, giden insandır. Bir yol, uygun bir araçla üzerinde insanlar gitsin diye iki nokta arasında yapılır. Döşenen yol o iki nokta arasında durur. İsteyen bir araca biner ve bu yolu kullanır. Başlangıç mekânı bilinir. Ama öteki uç bilinmeyenlere açılır. Orada yaşayan insanların başkalığı heyecan vericidir. Diğer insanlar da bu dünyada yaşamaktadır. Onlarla neyi paylaşıyoruz; varlıklarına hiç tanıklık etmediğimiz insanların, onlar için de bizlerin, birbirimizin yaşamındaki vazgeçilmez işlevleri nasıl açıklanır? Bizi birbirimize bağlayan, ama doğrudan oluşturmadığımız bağlar nelerdir? Eğer yola çıkarsak belki de böyle yaşamsal bir ilişkinin bilincine varabiliriz. Hiç haberimiz olmadığı halde borçlu olduğumuz insanlar gerçekten var mıdır?

Bir de geçmiş kuşaklar var. Her mekân bir yaşam alanı olarak bütün geçmiş yaşantıların izlerini, ürünlerini, birikimlerini taşır. Bizim için yeni sayılan bir mekân, yaşamın kuşaklar boyu üst üste düşerek yoğunlaşmasından

oluşmaktadır. Bazen bir küçücük alanda yüzlerce, binlerce yıllık bir süre sıkışıp kalmıştır.

Yola çıkmak için gereken tek şey, sağlam bir başlangıç noktası bulabilmektir. Yola çıkmak aramaya başlamaktır. İnsan aradığını da biliyorsa ne iyi. Tasarımlanmış, her karşılaşılanda sınanan bir amaç. Ama öncelikle, yola çıkarken bırakılan yerin tek seçenek olmadığının bilinci. Yola çıkılmışsa umut var demektir. Artık öteler için söylenenleri doğrudan gözleme olanağı doğmuştur. Görüntü iletimi gerçeğin kavranmasına yetmez. Görüntü her zaman bir değer yargısını ve yorumu içerir. Aktarım asıl bu yorumu, yorum da içerili bakış açısını iletmek için kurgulanır. Bu yüzden, yola çıkmış olanın bilme ve kendi gerçeğini üretme şansı daha fazladır.

Arı, dokunulmamış, bozulmamış doğaya ulaşmak onun hâlâ koruyabildiği kendini yenileme gücünden yararlanmak için, insanın bulunduğu yerden artık o kadar uzaklaşması gerekiyor ki. Dar alanlardan, griden, siyahtan, pustan, pastan kurtulup genişliğe, duruluğa, aklığa kavuşması için epeyce yol alması bir zorunluluk. Bu geçiş yapılabilirse, bu kesin bir kopmadır. Bir ağacın dinginliği, erinci. Bir ormanın güzelliği ve büyüsü. Birden doğayı, durgunluğu, ışığı, ışıltıyı, huzuru, sessizliği, hışırtıyı yaşamaya başlamak insanı sarsar. Oralarda bu korkunç hız, karışıklık, gerginlik yoktur. Kaçınmak, yetişmek, yetiştirmek, gerilmek, zorlanmak gerekmez. Uzun uzun yürüyebilir, işte toprak basabilirsiniz. Yerde çimen, çalı. Çiçek, börtü böcek. Yaşam, yalnız yanından yörenden değil, ayaklarının altında da akar. Ama, sonuçları hesaplanamayan bir olumsuzluk yoktur. Yaşamanın tek yolunun ötekinin yok olmasına bağlı olduğu yönünde bir zorlamadan söz edilemez. Elbette hızlı bir değişime bağlı olarak varoluş koşullarının sarsıntılara uğradığı olur, ama yine de bunlar baştan öngörülüp önlemler alınabilir.

Yola çıkmak bulunulan mekânın güvencelerini, bağlarını, alışkanlıklarını tehlikeye atabildiğine göre, öncelikle bir yeniden başlama gücü gerektirir ve gerçekleştikçe de bu gücü çoğaltır. İnsanın üzerinde olduğu her yeni yol, başka olasılıkların varolduğu konusunda bir kışkırtıdır. Yolculuk bir ötelenmedir. Bir dışsal hareket, bir yer değiştirmedir. Ama aynı zamanda bir iç yolculuğun da başlangıcı olabilir. İnsan başkalarını ararken kendini bulabilir. Ya da başkaları aracılığıyla kendisiyle karşılaşabilir.

Yol insanı bir yer değiştirmenin öznesi yapar, ama bu sırada daha da önemlisi zamandaki yolculuktur. İnsan yol aldıkça, bıraktığı yerde bir süreç olarak kavrayacak biçimde, kendisine dışardan bakabilecek bir uzaklık ve fırsat edinir. Kendi geçmişinin dolaysız bir sonucu olmaktan kurtulma olanağı. Aynı geçmişle başka bir sonuç olasılığı, ancak sarsıntılı bir yolculukta ayrımsanır. Yolculuk, insanın eleştirel ve sorgulayıcı gücünün hareketi için gereken uzaklığı sağlar. İnsan böylelikle, kendi geçmişinden geleceğe uzanan çizgide yeniden konumlanabilir.

Yol almak, gerideki çıkış noktasına gittikçe artan bir uzaklık oluşturmak demektir. İnsan, yolculukla uzun süredir bulunduğu çevreyi bırakır. Geçici bir süre için de olsa, merkezinde yer aldığı ilişkiler bütünü birden ortadan kalkar. Ama iletişim çağındayız, gelişkin araçlarla bu merkezsel konum sürekli de kılınabilir. Ya da çok iyi bir örgütlenmeyle kendisini yedekleyebilir, varlığını kesintisiz duyumsatabilir. Yine de yola çıktığında durum kendisi için çok

değişiktir. Günlük gerekler, zorunluluklar, programlar, rutinler bir anda siliniverir. İnsan yaşamının üzerinde gerçekleştiği bu altyapı yok olunca, geriye ne kalır? Maddi altyapı değişince bu kez daha temel yapıların sürekliliği ana sorun olarak belirir.

İnsan günlük akışından kurtulunca büyük bir düşünsel enerji açığa çıkar. Sürekli hırpalanan, yıpranan, tırtıklanan düşünce gücü, yolculukta birden yayılıp zenginleşebilecek yeni alanlar, kanallar bulur. Boyuna kendisiyle çakıştığı, bir üst değerlendirme katı oluşturma olanağı yakalayamadığı günlük yaşamından kurtulunca, kendisine doğru da bir yolculuğa çıkar. İnsan başka mekânları, yaşamları, tarihleri gördükçe kendisini de değiştirilebilir bir süreç olarak kavrar. Aynı koşulların, sürekli olarak aynı etkileri yaratarak oluşturduğu kuşatmadan sıyrıldıkça, kendisi için yeni bir yaklaşım geliştirebilir.

Yol aldıkça başka olasılıklar, biçimler belirir. Günlük yaşamın sürdüğü yerde kaçınılmazlık, zorunluluk olarak görünen birçok konunun, aslında yalnızca bir olasılık olduğu ortaya çıkar. Öyle bir olasılık ki salt bakışla, değerlendirişle ve seçimle bağlıdır. Olmazsa olmaz tek çözüm biçimi, bir yanılsama değilse bir dayatmadır. Denebilir ki, çeşitli seçenekler uzun süredir insanın önündedir. Biraz dikkatli bakılabilse ayırt edilebilir. Ama, kendi dışında oluşturulmuş koşullara uydukça var olabilen insan için, bunun ayrımına varmak hiç de kolay değildir. İnsanın başka olasılıkları ayrımsaması, bulunduğu yeri değiştirmesiyle yakından ilgilidir. Çünkü, uzun bir zamana yayılan denge durumlarında yan yana, bitişik duran birçok öğe neden sonuç bağıyla ilişkilenmiş izlenimine yol açarlar. İnsan kendisini de bu ortamın bir parçası olarak duyumsuyorsa, her şey yerli yerinde ve olması gerektiği gibidir. Bu yanılsamadan kurtulmanın, başka olasılıkları devreye sokmanın yolu ise insanın bulunduğu konumu değiştirmesidir. Başkalarını kavramak için edilgin bir izleme, ya da bilgilenme yetmez. İnsan ancak kendine ve sürekli bulunduğu yere dışardan bakabildiğinde, başka olasılıkların bilincine varabilir. Yol insanın günlük yaşantısından kurtulma, kendi serüveninde, çizgisinde ileri geri sıçrama olanağıdır. Başka mekânlara, zamanlara yol almak insana kendini yeniden yakalama olanağı verir.

İnsanın çevresindeki nesneler uzun süredir doğal değil. Ama bedeni, hem bir doğa, hem de hâlâ doğayla ilişkisinin bir sonucu. Çevremizin onca paylaşmasına karşın bedenimizi yine de doğadan üretiyoruz. Ancak, doğayla uyumlu olabildiğimiz sürece, bedensel varlığımızın kendini yeniden üretme gücü artıyor. Yolculuk doğayla doğrudan ilişkiye geçmenin, kendimizi bu eksende yeniden değerlendirmenin olanaklarından biridir. Çünkü yol, hangi iki nokta arasında bulunursa bulunsun, doğanın ortasına yerleşmek durumundadır. Bu, insanın doğayla uyumlu olduğu ilişkiye dönüşü, her yolculuğun temel ekseni yapar. Yolculuk, her zaman, önce doğayla yeniden ve bir bütün olarak karşılaşmaktır. İlk kaynağa, yaşamın özüne dönüş ve doğayla uyumlu ilişki olanağı. İnsanın soluğunu kesen bir olasılık. Belki de mutsuzluğumuzun ana kaynağı doğayla aramızdaki gerginlik, bir yolculuk süresince biraz olsun giderilebilir.

Gündelik akışa kendini kaptırmış insan, uzun süredir kentsel örtüyle gizlenmiş doğa birden karşısına çıkınca, şaşırır. Hele doğanın sonsuz çeşitliliği ve hareketliliği sürekli olarak, nasıl olmuş sorusunu kışkırtır. Bu da insanı

boyuna hep önceye, sonra da daha önceye gönderir. İlk nedene, başlangıç noktasına doğru giderken, insanın önünde ummadığı genişlikte bir zaman aralığı açılıverir. Doğanın insan yaşamına önceliği ve belirleyiciliği bir kez daha ortaya çıkar. İnsanın tarihinden önce doğanın tarihi. Farklı doğa sahneleri insanı doğa konusunda daha temelli düşünmeye zorlar. Doğa kuşkusuz her zaman yaşamımızın maddi çerçevesini oluşturmuştur, ama bugün onun tükenmez bir kaynak olmadığı, çevre yıkımıyla çarpıcı biçimde anlaşılınca onu yeniden tanımak gerekli doğar. İnsanın doğaya müdahalesi, onun kendini yenileme gücünü aşarsa yıkıcı sonuçlar kaçınılmazdır.

Doğanın tarihinin hemen bitişiğinde, insanın tarihi başlar. Yol boyunca doğa kadar tarih de insanın önüne seriliverir. Ana yoldan ayrılıp birkaç kilometre öteye gitmek, bazen zamanda binlerce yıllık bir yolculuğa karşılık düşer. İnsanın barınma gereksinimini karşılaması, öncelikle doğal etkilerden korunmak ve kendi güvenliğini sağlamak anlamına gelir. Sonra da, insanlar arası çelişkilerden doğan örgütlü tehdit yalıtlanmalıdır. İnsanın bedensel varlığını yeniden üretmesi için gereken beslenmeyle birlikte barınma, üretim etkinliğinin iki ana hedefini oluşturur. Bu nedenle insanın tarihi ilkin mekânlarda, yapılarda izlenir. Ancak hemen, insanın kendi ruhunu denetlemesinin bir biçimi olarak din devreye girer. Baskılanan, dardaki, temel sorunlarında derin çıkmazlarda bunalan insan, din dolayımında kendine egemen olmaya çalışır ve bu arayışı mekânlarına yansır. İçindeki düğümü kayalara, duvarlara çizdiği resimlerde, biçimlerde çözmeye çalışır. Mekânlarda, taşlarda, izlerde, aşınmada, çöküntüde; geçmiş ve tarih. İnsanın bir türlü dinmeyen acısı. Her yolculuk biraz da zamanda yolculuktur. Bu, insana türünün tarihini en azından temel ruhsal çelişkiler ve yapılar düzeyinde birey olarak yinelediğini gösterir. Bugünün bozucu etkisinden kurtulabilmiş bir geçmişle karşılaşmak, ne güzel bir raslantıdır.

Yolculuk insanı kendi mekânından, zamanından, ilişkilerinden, geçmişinden, doğrudan tanımlanmış olduğu bir aralıktan, kendisinin kalıcı bir rolü olduğu bütünden, kısaca kendi yaşamından; hiç de etkili olmadığı, daha önce varlığını bile duyumsamadığı mekânlara, geçmişe, diğer bir söyleyişle başkalarının yaşamına, bütün bir tarihe doğru bir yöneliştir. Bu nedenle de, insanın kendisiyle çakışmaktan, her keresinde kendi üzerine düşmekten kurtulmasıdır. İşlevlerden, görevlerden, kaçınılmazlıklardan, yüklerden sıyrılmak ve doğrudan algılamaya, duymaya, anlamaya, anlamlandırmaya doğru yürümek. Diğer insanlar, açıktan doğa, onların geçmişi, sonsuz çeşitlenmedeki somutlanışları.

İnsan bir yolculukta, bazen bir nehrin akışına karışıverir. Suyun hızıyla da uyumlanırsa, birbirinin üstüne kurulmuş uygarlıkları izlerken, bir vadinin gizliliğinde buralarda saklanmış insanların huzurunu duyumsar. Vadinin derinliği, güzelliği, büyüsü, inanılmazlığı insanı sarmalar. Doğanın kendini sonsuz yenileme gücü yeşil, yol aldıkça koyulaşır, kendi içinde daha yeşile doğru açılır, genişler, bütün boşlukları doldurur. İnsanın gözünü doyurur, sevindirir, coşkulandırır. Doğa, su, güneş, deniz, yağmur, toprak, yeşil, bereket ve yaşam döngüsü hızlanarak ve çeşitlenerek sürer. İnsan başını kaldırıp bakabilirse, yola çıkmaya cesaret edebilirse, bu sarmalda yıkanıp arınabilir. □

ELDEN AYRIKSILAR

Orhan Barlas

Memet Fuat'ı okudum. Fethi Naci'yi okudum. Kafam karıştı. Karşı karşıya duran, iç içe geçmiş bir yığın soru üşüştü kafama. Dergi'yi bir yana koydum. Okuduklarım, düşündüklerim üç beş gün "demlenirlerse" belki daha açık görebilirim. Sorun belli: "Normal Olduğunuza Üzülmeyiniz" ya da "Anormal Olduğunuz İçin Sevininiz"... Bir yanda Cevat Çapan'la Memet Fuat, öbür yanda Buket Uzuner ile Beşir Fuad. Fethi Naci ortada, bir ölçüde "yargıcı" görevi yapıyor.

O günlerde epeydir görmediğim bir arkadaş uzaklardan telefonla aradı. Çok sevip beğendiğim biri. Genç sayılacak yaşta bir akıl-beyin olayı atlattı. Şimdi çok iyi, ama bana sorarsanız o günlerde de çok iyiydi; bilmem kaç yıl önce bizim oralarda "serbest pazar ekonomisi" daha geçerli değildi...yılda beş on kez ruh hekimlerine uğrayanları "normal" sayıyorlardı, daha doğrusu bu hekimlere "abone" olmayanları "anormal" saymıyorlardı. Şimdi ufuklar sonuna kadar açıldı... Gelişip serpildik, adama döndük. O günlerde bir haber baş köşeye geçti. Woody Allen cinsel bulaşıkları olan bazı garip işler yapmış... Kim olağan, kim olağan dışı, kim olağan-üstü? Bunlardan hangisi makbul?

Yazılar birkaç gün dinlendiler, onları yeniden okudum. Bunun dişe dokunur bir yararını gördüm. Sorunun altından kalkamayacağımı anladım; sırtıma attığım her yükün ardından üç beş katı geliyor. Erdal İnönü'den esinlenerek bir yöntem deneyeceğim. O boş kaldıkça, kafasını dinlemek için ünlü bir "problemler" dizisini çözmeye çalışırmış... Ben problemden - teoremden filan anlamam, ardı ardına bu konu ile ilgili üç beş denklem kurmaya çalışacağım. Ama, girişte bir açıklama yapmalıyım. *Balık İzlerinin Sesi*'ni okuyacağımı sanmam. Elimden gelirse, bana olanak tanınırsa Beşir Fuad'ı okumaya çalışacağım. Neden mi? Okuyacaklarım konusunda bana Memet Fuat'la Fethi Naci yol göstermeyecek de kimler gösterecek?

Buket Uzuner, romanının başına Albert Einstein'in sözlerini almış... Einstein'daki "sanat sızıntısı" çok yazılmıştır, ama onun başat özelliği çağımızın en büyük bilginlerinden biri oluşudur... Şuraya geleceğim: Öyle anlaşılıyor ki, romanda "olağan-olağandışı" kavramları sanatla sınırlı tutulmamış... Filozof, bilgin, devlet adamı, her alanda bu ölçüm var... Burda yanlışlıkla ters çorap-ayakkabı giyen, pantolonunun önünü iliklemeyen sersem bilgin ve benzerlerine değinmeyeceğim... "olağanlığı" "olağan dışı"lığı sanatla sınırlı tutmaya çalışacağım... Kim bilir, belki bu alanda olgu, daha somut, daha belirgin olduğu için, belki de ben daha yakın gördüğümden...

İki yazı ardı ardına birkaç soru çağrıştırıyor: Aykırı olan, doğal, olağan olan nedir? Anlatılan mı, nesne mi? Anlatan mı, özne mi? Yoksa anlatma biçemi, biçimi mi? Bunların birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenebilir... Aykırı olan, aykırı şeyleri aykırı biçimde dile getirir. Bu yargı epeyi bir doğru içerir, ama her zaman da böyle değildir. Antonin Artaud'nun Van Gogh'u anlatan yapıtı Türkçe'ye çevrilmiş... Artaud'yu hiç bilmem, ama Van Gogh'u epeyi bilirim, zaten onu nerdeyse bilmeyen kalmadı... Van Gogh'un eşsiz sanatı belli, geleneksel, aykırı düşmeyen "us"la ilişkisi de belli... Akıl işinde Artaud, Van Gogh'un bir adım önünde değilse pek gerisinde de sayılmazmış... Şimdi, burda ne diyeceğiz?.. Bu türden bir iki örnekle, yiğidin iyisi deli olur gibi sanatçının iyisi deli olur mu diyeceğiz? Yoksa onları "olağan" mı sayacağız? Burada (sırası gelmişken) Beşir Fuad'a geçebiliriz.

Beşir Fuad, "boş, şişkin, süslü'den uzak durur", *"gerçeğe dayanan, mübalağasız, sade anlatırmış"* (Fethi Naci). Bunlardan hangisi olağana yakın? Oysa o, hiç de olağan sayılmayacak bir yolda (üstelik günümüzde hiç de olağan sayılmayacak nedenlerle) canına kıymış.. Bu "Allah'a inanmama, dinsizlikte kendini öldürme" konusuna aşağıda gene geleceğiz, şimdi öbür nedenlere şöyle bir göz atalım... Beşir Fuad'ın anası delirmiş, o da eninde sonunda delireceğine inanırmış, hem kendini hem de yakınlarını korumak için bu dünyadan kısa yoldan göçmeye karar vermiş... Bu davranış Beşir Fuad'ın inançları ile, "doğru bildikleri" ile uyumludur, tutarlıdır. Yanılmıyorsam, "alınyazısı çıldırma"nın, onulmaz içki düşkünlüğünün soya çekime, kalıtıma bağlı olduğu doğasalcı yazın'da ağırlıklı olarak ele alınır. İlginçtir, Memet Fuat'tan öğreniyoruz. Buket Uzuner'e göre de "seçkinlik-normallik" genlere bağlı imiş, kimileri doğuştan seçkin olurlarmış, kimileri de doğuştan "normal olmaya yazgılı" imişler. Yeni sağcılık akımında bu görüşün epeyi yer tuttuğu bilinir. İçerden - dışardan eli günü tedirgin edici-kötü düşüncelerden uzak tutmak için kurnazca fena bir kuram da sayılmaz.

Sırılsıklam aykırı kişilerin, kolay kolay anlaşılmaz bir anlatımla dile getirilmeleri işini ben pek bilemiyorum. Benim aykırılık ölçüm Kafka'da takıldı kaldı, ondan öteye geçemedim. Bizim yaşıtların ufak ufak romana alıştığımız günlerde el üstünde tutulan bir anlatı yöntemi vardı. Küçük adamların, hiç de serüven sayılmayacak küçük yaşantıları en yalın bir dille anlatılırdı. Bunu becerebilen yetenekler de usta sayılırdı. Oysa iş öylesine yalın, kolay değil... Dostoyevski'de aykırı kişiler var mı, yok mu? Peki Balzac'ta, Flaubert'de, Stendhal'da... Roman'da, oyun'da deli, aykırı anlatmak, çok karmaşık, ip cambazlığı gibi güç bir iştir... Ama, bana göre bütün bu kaygılar Kafka denkleminde tepe taklak oluyor... Onun anlatımı da, kahramanları da bana Hemingway'in anlatımı, kahramanları gibi düz, sıradan geliyorlar. Günümüzün çağötesi sanatına gelince... (Memet Fuat gün görmüş, anlayışlı, saygılı bir yazar.) Bu sanat konusundaki görüşümü "Adam-Sanat"ta yazdım, burda yineleyerek tadını kaçırmak istemem... Suratına yalancı "serbest pazar-piyasa" maskesi geçirmiş kapitalizm'den, onun öz çocuğu medya'dan tiksinen, onun üvey çocuğunu neden sevsin, neresini sevsin?

Bu işleri Ahmet Ümit'le konuşuyoruz, söz Van Gogh'a geldi, "Peki," dedi, "Dali'ye ne buyrulur?" Gerçi Salvador Dali'nin adı da deliye çıkmıştır, ama onun, Van Gogh gibi, Padişah'ın kütüğünde yazılı deli olduğu söylene-

mez. Memet Fuat bu aykırılıkların, "yan duruşların" ilgi çekmek için üretildiğini söylüyor. Bunu da haklı, gerçekçi buluyor. Bana göre de sanatçı'nın ilgi çekme özlemi gerçekçi'dir, doğru'dur. İnsanoğlunun birçok gereksinmesi yüzlerce — belki binlerce — yılda oluşmuş bir birikimin sonucudur... Giyinme, yeme içme, sevişme, barınma, bir yerden bir yere gitme, göçme vb. gibi... Burda gereksinme pazarlanmış "metadan önce" vardır, çalışır, etki yapar. Oysa bazı gereksinmeler ürünle birlikte oluşur. Sözgelimi eğlenme öyledir, sanattan pay alma öyledir. Büyük tüketici çoğunluğunda roman okuma, resme bakma, oyun seyretme ya da müzik dinleme alışkanlığı, bir bakıma yerleşmiş "gereksinme" olgusu yoktur. Bu türden gereksinme çok küçük, sınırlı bir "mutlu azınlık"ta vardır, sonuç doğurur. Bunca sınırlı bir ilgi de, çoğunlukla geçinme için yeterli gelir sağlayamaz. Sonuçta şöyle olur: Filan roman çok iyidir, falan oyun eşsizdir diye yazılır. Büyük çoğunluğun sanatla ilgilenme gereksinmesi o romanla, o oyunla birlikte oluşur. Bu gereksinme her yapıtla birlikte yeniden üretilir. Bu yüzden de tüm sanatçılar (özellikle de ozanlar) durup dinlenmeden reklam yapmak zorundadır... Nasıl bir şeyse PR dedikleri bir bakıma sanatçının içindedir, onunla birlikte yaşar... Yıllar önce Orhan Veli'yi öteden öteye görürdüm... Sapsarı boyun atkısı pırıl pırıl göz alırdı, Orhan Veli böylelikle farkedilirdi... Tanıtma her zaman içki ile, aykırı davranışlarla, şaşırtıcı giysilerle olmaz... Daha olağanı bunun yazı ile, çizi ile, çevre ile ilişkilerle kotarmaktır. Nâzım Hikmet bunu yapmıştır... Necip Fazıl'ın bir konuşmasını dinlemiştim, yana yakıla basının, yazın çevrelerinin onu "ademe mahkûm" ettiğini anlatmıştı... Ne demek bu? Her şey, cehennem bile "ademden" iyi...

Yaşar Kemal, bir günler Kürt olduğunu söylerken Toros'lardan Çukur 'a yankılanan kahkahalar atardı... Güzel, ustaca bir tanıtma yöntemi; üstelik haklı, gerçekçi bir yöntem. Gel zaman git zaman "Kürt olmak ciddileşti", ardından ağır bedeller sürüklemeye başladı. Bir iki hafta oluyor, Kürt haklarını savunan bir gazete Yaşar Kemal'le konuştu. Yaşar Kemal'in üstüne üstüne gidiyorlar. Romancı uzlaşma ile savunma arasında bir çizgiden kendini koruyor. Konuşmayı okurken çok güç iş yaptığını, ama gene de "beklenen"i verdiğini düşündüm... Ece Ayhan'ın iki yazısını okudum. Önce irkildim. O da, adı gerekmez, hiç beğenmediğim bir yazar gibi yazmaya başlamış... Neyse o yazara öykünen çok, bunu geçtim, ama bir yerde durakaldım. Meğer Ece Ayhan, "abiler" sözünü, Kayseri'de Turancılardan kurtulmaya çalışan bir yosma hanımdan almış... Allah, Allah! Mor Külhani içinde belirleyici işlev yapan "abiler"in ne olduğunu anlamak için çok akıllı, çok bilgili olmak gerekmez... Bunun için "genel tarih" ya da "özel tarih" bilgini olmak da zorunlu değil. Ece Ayhan acaba neden böyle yazmış diye düşünüp dururken önümde bir kapı aralandı. Ozan, bilim adamı Şerif Mardin'i çok beğeniyor, ona yerde gökte koyacak yer bulamıyor... Mor Külhani'nin "abiler"ini Şerif Mardin'e, Boğaziçinde yaşayan Seyyid Mardin ailesine ve çevresine nasıl anlatsın? O günlerin "abiler" tanıtımı o günlere, bu günlerin "abiler" tanıtımı bu günlere göre...

Şimdi, Yaradan'a sığınıp iki yabancı sözcük yazacağım: "Marginal" ile "Mediocre". Biliyorum, okumuş yazmışların günde üç öğün marjinal çiğnediği günlerde bu sözcüğe yabancı yaftası takmak azçok ayıp kaçıyor, ama ne

Tarık Günersel

KIMILTISIZ

hınzır bir bahar yağmuru
kımıltısız bir ân
damlalar süzülüyor aramızdan

kaçak bir bahar yağmurunu pencereden içeri aldık
bakıştık
bir ân
kımıltısız
sınırsız
damlalar süzüldü aramızdan
dokunabilirdik artık

dokunduk
damlalara
pencere aralığına
dokunduk
bahara
kımıltısızlığa
dokunduk
bir âna
o âna
dokunduk
dokunuşlarımıza

---

yaparsınız ki bu sözcük yabancı... Az çok eli kalem tutan, mürekkep yalamış olan da bu sözcüğün anlamını, kökenini bilir. "Marginal" şu günlerde çok kullanıldığı için, bu sözcüğe yüklenen anlamı ele almak "aykırı"yı, "anormal"i, sivri'yi, ayrıksı'yı yorumlamamıza kolaylıklar sağlayabilir... Bunların biraz gerisinde, bazen biraz önünde, arada bir "çılgın"ın bile önüne geçen oynak eksenli bir sözcük marjinal... çok öğrenmek isterdim, acaba Uzuner'in romanında marjinal(ler) de var mı? Öbürü ne demek? Sıradan, pek iyi olmayan, "vasat", orta değerde... İkinci soru: Acaba *Balık İzlerinin Sesi*'nde bu sözcük de var mı? Bendeki sözlüklerin hiçbirinde "mediocre" karşılığı "normal" denilmemiş... Üstelik bu sözcük arada bir "ortanın altında" anlamına da kullanılıyor. Şuraya geleceğim. Tahsin Yücel, Orhan Pamuk'un romanı için bir yazı yazmış, ben yazık ki kaçırdım, Bu eleştiriye karşı sert tepkiler oluştu. Bunlardan birinde, Haluk Şahin, Tahsin Yücel'e bastıra bastıra "sıradan" dedi,

"vasat" dedi. Burda denklem şöyle: Orhan Pamuk büyük sanatçı, yani Buket Uzuner'in "olağan ötesi" insanı... Tahsin Yücel ise bir sıradan okur, bir "mediocre", adı ile sanı ile bir "normal"... Tahsin Yücel, Pamuk'u çekemiyor... Onda gördüğü, ama özünde bulunamayan niteliklere, "yüceliklere" dayanamıyor... Gel zaman git zaman, Tahsin Yücel de bir roman yazdı. Fethi Naci'nin yazdıklarını doğru anladımsa bu romanın kahramanı da usul usul tozutuyor. Neden? Beşir Fuad neden çıldırdı (ya da çıldıracağını sanıyor)? Maddeci, tanrıtanımaz olduğu için... Peygamber neden usul usul üşütüyor? Acaba o da maddeci, tanrıtanımaz olduğu için mi?

Sorunu ucundan kıyısından çözmeye çalışalım derken, bütün bütüne kördüğüme çevirdik. Şöyle bağlamaya çalışalım. Yeni Dünya Düzenini "olağanüstü" güçler ile onların el altı kurumları yapıp, çatıyor. Bu düzene elbette "üst-insanların" omuz vermesi, destek olması gerek. Birinci, ikinci, onuncu, yirminci, yüzüncü sınıftan "üst-insanlar"... Onları gözleyelim.

Birkaç gün önce okuduğum, satranç ustası Fischer ABD Maliye Bakanlığı'nın yazısına tükürmüş, ağzına sağlık, ne güzel yapmış. Satrançın büyük ustaları sanatkâr sayılırlar mı, sayılmazlar mı? Sayılırlarsa, Fischer olağan mıdır, olağanaltı mıdır, olağanüstü müdür?

Buket Uzuner'in kahramanları Memet Fuat ile Cevat Çapan'ın öğütlerine kulak asmasınlar. Önlerinde dört şeritli otoyollar bomboş, kapılar ardına kadar açık... İsterlerse Shelley, isterlerse Rimbaud, isterlerse Poe, bunların da çok ötesinde en uçlarda bir başkası olabilirler... Onları da bekleyelim. □

MELİH CEVDET ANDAY

Bütün Şiirleri :

Rahatı Kaçan Ağaç
(Telgrafhane, Yanyana,)

Kolları Bağlı Odysseus
(Göçebe Denizin Üstünde)

Teknenin Ölümü

Ölümsüzlük Ardında Gılgamış

Tanıdık Dünya

Güneşte

ADAM YAYINLARI

ŞİİRİN DİLİ II
YAZINSAL İMGE : İMGE VE EĞRETİLEME

Özdemir İnce

Dün akşam, uyumadan önce, Fransız televizyonculuğunun belki de en önemli kültür (kitap üzerine) programı olan "Apostrophe"un hazırlayıcısı ve sunucusu olan Bernard Pivot'un yönettiği *Lire* (Temmuz 1992 sayısı 140.000 adet basılan bir kitap dergisi; Fransa'da yayımlanan kitap dergilerinden biri) dergisini okuyordum. ".....ile Okumak" sayfasında sinema yönetmeni Jean-Jacques Beineix'in fotoğrafını görünce, neler okumakta olduğunu merak ettim. Beineix'in yanıtı şöyle başlıyor: "Robert Harrison'un *Forêts* (Flammarion) adlı kitabı heyecanlandırdı beni. Benim filmimle çok yakın ilişkisi (symbiose) var. Bir felsefecinin mitolojiye bakışı. Ağaç bir bitkidir, ama aynı zamanda bir varlıktır, bir eğretileme (métaphore) ve bir yerine'dir (istiare, allégorie): Bilgi ağacı, bellek ağacı. Öte yandan, Avrupa'ya ve karşılaştırmalı edebiyata yakınlık duyan Harrison gibi Amerikalıların hâlâ var olması da sevindirdi beni." Adını andığı kitaplara bakarak, sinema yönetmeni Jean-Jacques Beineix'in bağımsız, özerk, bilinçli, reklamın külünü yutmayacak düzeyde bireyleşmiş bir yazın okuru olduğuna karar verebiliriz. Ama beni asıl etkileyen, verdiği yanıtta "symbiose" (ortakyaşarlık, ortak yaşama hali), "métaphore" ve "allégorie" sözcüklerini kullanması. Bunlar, kullanan kişinin, dil bilincine, sanat ve yazın kültürüne tanıklık eden anahtar sözcükler. Türkiye'de, bırakın sıradan insanları, kaç aydın, kaç sinemacı, kaç yazar, kaç gazeteci, kaç "gazeteci ve yazar" konuşurken, yazarken kullanıyor bu sözcükleri? Türkiye'de her şey, her geçen gün gecekondululaşırken, köylüleşirken, Türkçe de bunlardan geri kalmıyor. Yazarı da, gazetecisi de, aydını da futbolcular gibi, televizyonların sulu sunucuları gibi konuşuyorlar artık. Jean-Jacques Beineix bir Türk sinema yönetmeni olsaydı, onun gibi okuduğu kitabı tanımlarken bir yığın entel (!) (bu sözcüğü kullananları vurabilirim!) tanımlamalar yapacağına, "Robert Harrison'un *Forêts* adlı kitabını okuyorum, müthiş bir *olay!*" diyebilirdi. Çünkü, Türkiye'de soyut olsun, somut olsun, film olsun, kitap olsun, kadın olsun, erkek olsun, yarışma olsun, yemek olsun, içmek olsun, her şey bir *olay*. Televizyona çıkan yavşakların ağzından bu sözcüğü duyunca çıldırıyorum. Türkiye, bütün ortamlarıyla öylesine bir yozlaşma içinde ki, şiir ve dil üzerine teknik bir yazıya giriş yaparken, sözcüklerin, cümlelerin arasına işportacıların, sokakları işgal eden pazarcıların,

Murathan Mungan

TILSIM VE KUM

içimdeki hayvanın suya indiği saatler
tılsım ve kum
gümüş kadar çıplak
altın kadar bulanık
sükût ve konuşmak
ve olmamış şeyleri hatırlamak
Hatıra diye
içimdeki hayvanın suya indiği saatler
dışımdaki derin uyku
dile kaçtım
cinnetinden, cehenneminden
dile geçtim
dile gelmezken
uykudayken söylediklerim
kum söndü
tılsımla
dindim

1992

Türkçenin canına okuyan televizyon sunucularının, haber yazmayı biraz becerebildiği için adı "yazar"a çıkan ya da "yazar" sıfatına el koyan gazetecilerin, demokrasi havarisi kesilip bu sözcüğün "D"sinden habersiz politikacının karışmaması olanaksız gibi.

Bu yazımda, Toulouse II. Üniversitesi profesörü François Moreau,[1] Dr. Pierre Caminade,[2] Paris XIII. Üniversitesi öğretim üyesi Jean-Louis Joubert,[3] Paris X. — Nanterre — Üniversitesi öğretim üyesi Daniel Delas,[4] Nantes Üniversitesi öğretim üyesi Daniel Briolet,[5] felsefeci Jacques Garelli,[6] Georges Jean[7] ve Prof. Dr. Zeynel Kıran'ın[8] kitaplarından yararlanarak, söz ve anlam sanatları konusunda — kendi bilgi ve deneyimlerimi de katarak — bir şeyler yazmaya çalışacağım.

Bir yazınsal yapıtın içerik ve biçiminin oluşumunu yönlendiren düzgüleme (kodlama) yöntemi çözümlenmeden o yapıtın anlamının anlamlandırılmasının, o yapıtın bütünlüğünün sunduğu estetik hazzın algılanmasının hemen hemen olanaksız olduğunu biliyoruz. Bu nedenle, çağdaş şiirin yararlandığı çağdaş imge düzeninin, söz ve anlam sanatlarının dilsel ve anlamsal yapılanma-

sını bilmemiz gerekiyor. Şiir her şeyden önce bir dilsel üründür, ama, Mikhail Bahtin'in de dediği gibi, şairin yaratısı dilin dünyasına oturmaz, orada bulunmaz, şair yalnızca dilden yararlanır. Malzemeye ilişkin olarak, sanatsal amaçla koşullanmış olan sanatçının işi malzemeyi aşmaktan ibarettir.[9] Şairin yaratıcı bilincinin kaynağında dilsel bilinç değil, yazınsal yaratı bilinci vardır. Yazınsal bilince ulaşmak için dilsel evrenin aşılması gerekir. Bu nedenle, evet şiir her şeyden önce bir dilsel üründür; ama sonuçta, dilden yararlanarak onu aşan bir yazınsal yaratıdır. Dil tek başına, pasif durumunda, hiçbir söylemi temsil etmez. Onu bir söyleme (yazınsal, hukuksal, siyasal, vb.) oturtan o söylemin kendisine özgü bilincidir. Demek ki bir dilin yazınsal olması için, yazınsal söylem bilinci doğrultusunda kullanılması; yazınsal metnin şiir olabilmesi için de şiirsel söylemin kuralları içinde söylenmesi, yazılması gerekmektedir. Şiirde yararlanılan dilin işlevini dilin sanatsal işlevi bağlamına oturtmazsak, Roman Jakobson'un bu konudaki düşüncelerinin Mikhail Bahtin'inkilerle çeliştiği yanılgısına kapılırız. Bildirişim kuramının ilkelerinden yararlanan Roman Jakobson,[10] her tür dilsel bildirişimin altı temel öğenin birleşmesinden meydana geldiğini ortaya koyan bir şema geliştirmiştir: *Konuşucu* (verici ya da gönderen) *dinleyiciye* (alıcı ya da gönderilen) belli bir şifreden (code) ya da kurallar bütünü dilden *yararlanarak* (a.b.ç -Ö.İ.) bir mesaj gönderir. Bu karşılıklı ya da tek yönlü mesaj iletimi de belli bir bağlamda (dildışı gerçeklik) ve bağlantı sağlayan bir kanal (ses,yazı, fiziksel bir araç,vb.) aracılığıyla gerçekleşir.

BAĞLAM
:
KONUŞUCU ..... MESAJ ..... DİNLEYİCİ
:
KANAL
:
KOD

Bildirişimin gerçekleşmesini sağlayan bu altı faktörden birinin öbürüne oranla daha ağır basması, bir başka deyişle, mesajın, faktörlerden herhangi birine yönelik olması sonucu, altı değişik işlev ortaya çıkar: *Anlatımsallık* ya da *duyusal* işlev (mesaj konuşucuya yöneliktir), *çağrı işlevi* (mesaj dinleyiciye yöneliktir), *sanat işlevi* ya da *şiirsel işlev* (mesaj mesajın kendine yöneliktir), *üstdil işlevi* (mesaj dildeki olguları açıklamaya yöneliktir), *ilişki işlevi* (mesaj kanala yöneliktir, bildirişim kurmayı ve sürdürmeyi amaçlar), *gönderge işlevi* (mesaj bağlama yöneliktir).

GÖNDERGE İŞLEVİ
:
ANLATIMSALLIK İŞLEVİ .....SANAT İŞLEVİ .....ÇAĞRI İŞLEVİ
:
İLİŞKİ İŞLEVİ
:
ÜSTDİL İŞLEVİ

Roman Jakobson'a göre,[11] sanat işlevinin amacı, her şeyden önce, "Bir dilsel mesajı sanat eseri yapan şey nedir? Neden bu metin değil de şu metin, bu değil de bir başka cümle bize daha şiirsel gelir?" sorusuna cevap vermektir.

Araştırmalarının sonucu, Roman Jakobson bir metnin güzelliğini yaratan şeylerin dilin kendisinden, "göstergelerin somut yanının" vurgulanmasından kaynaklandığını söyler. Bu da, ancak daha önce açıklanan bildirişim şemasından yola çıkılarak daha iyi anlaşılır. Bu bildirişimin gerçekleşmesini sağlayan altı faktörden birinin öbürüne oranla ağır basması, bir başka deyişle, mesajın öğelerden herhangi birine yönelik olması sonucu, altı değişik işlev ortaya çıkar.

Bilimsel ya da teknik bir metin, her türlü pedagojik bildirişim, göndermede bulunduğu bağlama yöneliktir. Estetik ya da sanat işlevi ise, mesajın kendine yöneliktir. Öteki işlevler ikinci derecede önemlidir. "Mesajın kendine dönük olması, mesajın mesaj olarak odaklanması, dilin sanat ya da estetik işlevidir." Bir başka deyişle, sanat işlevinin egemen olduğu bir mesajda amaç mesajın kendisidir.

Bu çok açık anlamlı "mesajın kendine yönelmesi" olgusu, nedense Türkiye'de *mesajın mesajı yoktur, dil kendinin amacıdır* gibi akıl almaz yorumlara yol açmıştır. Bir şiirde mesajın kendine odaklanması, ham dilin yazınsallaşması, ham dilin, doğal dilin aşılmasıdır. Yoksa şiirde mesajın kendine (metne) dönük olması, "şiir bir şey söylemez", "şiirde anlam önemli değildir" gibi anlamlara gelmez.

Sonuç olarak, Mikhail Bahtin ile Roman Jakobson aynı şeyi söylemektedirler: Şiirin dili doğal dil değildir; şiir dili doğal dilin aşılmasıyla ortaya çıkar; ve şair doğal dili (malzemeyi) aşarak şiirini kurar. Ama şairin kurduğu, Türkiye'de kimi şairlerin sandığı gibi, *dil* değil, *yapıdır;* yani şiirin oluşturucularından tümünün, *izlek → Derin tasarım → Derin yapı → Yüzey yapı* ilişkisinin diyalektiği içinde örgütlenmesidir.

Roman Jakobson dilin sanat işlevini açıklamak için onun iki temel boyutuna, yani *seçme* ve *birleştirme* özelliklerine başvurur. Gerçekten de, konuşmak ya da yazmak, dilsel öğeleri seçmek ve onları birleştirmektir. Jakobson bunu şöyle açıklar: "Konuşmak, bazı dilsel öğelerin seçilmesi ve bunların daha üst düzeyde, daha karmaşık dilsel birimler biçiminde birleşmesi demektir. Bu, hemen sözcük düzeyinde ortaya çıkar: Konuşucu sözcükleri seçer ve bunları kullandığı dilin sözdizimsel sistemine uygun olarak cümleler biçiminde, cümleleri de sözceler biçiminde birleştirir. Ama, konuşucu sözcüklerin seçiminde özgür değildir: Seçme işlemi (çok ender olarak rastlanılangerçek anlamdaki yeni sözcüklerin dışında) gerek konuşucunun, gerek mesajın yöneldiği dinleyicinin ortak olarak sahip oldukları sözcük dağarcığından hareket ederek yapılmalıdır."[12]

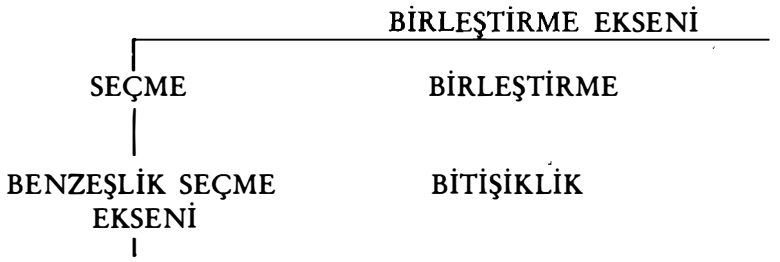
Prof.Dr. Zeynel Kıran'ın değerli yapıtından yararlanmayı sürdürüyorum (ss.89-90-91):

Her dil göstergesi iki tür düzenleme içerir:

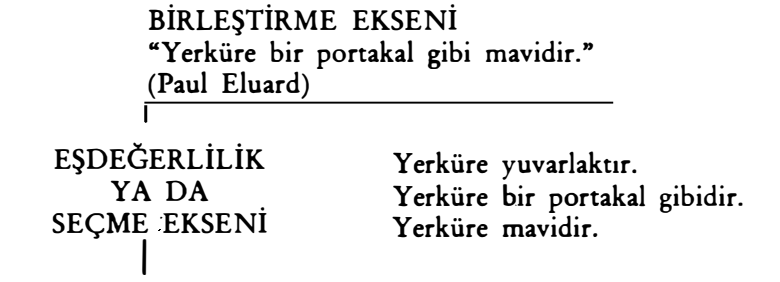
1. *Birleştirme.* Her gösterge, kurucu öğelerden oluşur ve/ya da başka öğelerle kurduğu birleşimde ortaya çıkar. Bu her dilsel birimin aynı zamanda **daha basit** birimler için bir bağlam işlevi gördüğünü ve/ya da kendi bağlamını **daha karma**şık bir dilsel birim içinde bulduğunu gösterir. Bundan da, her **gerçek** dilsel birim birleşmesinin, bu birimleri bir üst birimde bir araya

getirdiği sonucu çıkar: Birleştirme ve bağlamlama aynı işlemin iki yüzüdür.

2. *Seçme.* Birbirinin yerini alabilen öğeler arasında yapılacak seçim, öğelerden birini öbürünün yerine koyabilme olanağını içerir; bu öğe belli bir açıdan ilk öğe ile eşdeğerlidir. Bir başka açıdan da ondan farklıdır. Gerçekten de, seçme ve yerine koyma aynı işlemin iki yüzüdür.[13]



Dilin sanat işlevi, birleştirme ekseninde benzeşlik ilkesini kullanmak ve böylece dilbilgisel paralellikler yaratmaktan ibarettir. Bu durumda benzerlik sesbilgisel, sözdizimsel ve metnin yapısı gibi bütün düzeylerde kendini gösterir. Roman Jakobson şiirsel nitelik taşıyan yapıtlar için gerekli bir öğeye dikkati çekerek bu düşüncesini şöyle dile getirir: "Sanat işlevi, eşdeğerlilik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine aktarır."[14] Konuşucu genellikle eşdeğer sözcükler (örneğin eşanlamlılar) ya da anlatmak istediği şeyi en iyi şekilde belirten sözcükler arasından bir seçim yapar ve bir şeyler anlatmak için onları öbür öğelerle birleştirir.



Paul Eluard, eşdeğerlilik ekseni bağlamında yer alan üç cümleyi birleştirme eksenine aktararak dizeyi kuruyor. Başka bir deyişle, dilin ve gizil konumdaki şiirin derin yapısındaki bir nesneyi tanımlayan üç cümleyi tek cümlede birleştirerek şiirin yüzey yapısına (bir dizeye aktarıyor): *Bir portakal gibi mavidir dünya.* Paul Eluard bu aktarımı başka biçimlerde de yapabilirdi: "Mavi bir portakaldır dünya"; "Dünya mavi ve portakal"; "Dünya portakal ve mavi". Bir okurun, Paul Eluard'ın bu dizesini *anladım* diyebilmesi için bu dizenin gerisindeki ya da altındaki üç cümleye ulaşması gerekir.

Görüldüğü gibi, Roman Jakobson ve Zeynel Kıran'dan yararlanarak anlatmaya çalıştığımız şeyler, "Şiirin Dili I. Dil ve Şiir" başlıklı yazıda anlattığımız şeylerin bir başka düzlemde açıklanmasından başka bir şey değil.

Roman Jakobson benzeşlik ilkesinin şiirsel dilin yaratılmasında büyük bir

rol oynadığını gösterir. Şiir, dilbilgisel (morfolojik ve sözdizimsel) paralellikler, ve, ses düzeyinde (özellikle uyakları ilgilendiren), simetrik olmayan öğeler ve tekrarlar sayesinde bir biçim alır. Kuşkusuz "Dil ve Şiir" bölümünde ele aldığımız biçime ilişkin benzerliklerle anlambilimsel benzerlikler denkleşirler. Böylece, şiirin biçimsel öğelerinin karmaşık yapısından anlamın yansımaları ortaya çıkar. Bu durumda, metin bir bütün olarak okurda bir estetik haz ve heyecan yaratır. Ancak eşdeğerlik ve aykırılık ilişkilerinin en zengin uygulamalarına şiirde rastlanması, bu yöntemin yalnızca şiire özgü olduğu anlamına gelmez. Şiirsel işlev dilin bütün biçimlerinde etkilidir. Roman Jakobson, dilin şiir ve sanat işlevlerini birbirinden kesinlikle ayırır. Buna reklamcıların kullandığı dili, sözcük oyunlarını, özdeyişleri, gündelik konuşmaları ve politik sloganları örnek gösterebiliriz. Bunlar şiirsel söylemden yararlanabilirler ama ortaya çıkan cümle şiir olmaz, çünkü mesaj kendine değil başka bir şeye (reklam nesnesine) yöneliktir. Örneğin reklam spotlarında şiirsel işlev ikincil ve rastlantısaldır. Oysa ancak şiirsel işlevin temel ve zorunlu olduğu durumlarda şiir vardır. O zaman şiirsel işlev metnin tümüne egemen olur.

Şiirsel metin kavramının en azından iki işlevi var: Şiirsel metin, okuru, bir yandan tek yüzeysel anlamını — bir açımlamanın (paraphrase) açıklayabileceği anlamını — aşmaya zorlar; öte yandan, şiirsel olmayan dilde ya da söylemlerde gizilgüç halinde olsalar da, edimsel seçenekler, yüzeyin anlamlarıyla birleşebilir bazı seçenekler sunar. Başka bir deyişle, her türlü okuma (bütün edimler, gerçekleştirmeler) olasıdır, bununla birlikte birkaç düzeyde bulunan kimileri büyük güçlükler içerirler. "Derin okumalar" (derin yapının okunması), sessel düzenin önemli rol oynadığı "yüzeysel okumalar"la birleşmek zorundadır. Yazınbilim (la poétique) okuma sürecini merkeze alan bu bağdaşım düzenini çözümler. Bir şiirsel metin, bir avuç pirinç gibi ortaya rasgele savrulan sözcüklerden oluşmaz; bu nedenle herhangi bir metni rasgele okumak da olası değildir; şiirsel okuma, metnin (metnin sözcüklerinin değil) gizil güçlerini ortaya çıkartır ve onun bir birleşimsel (combinatoire) olanağını sunar.[15]

Düzgü Çözme Gerektiren Bir Dil

Şiirsel işlev dikkatleri mesajın üzerinde odaklandırdığı için, okurda, kendisine karşı koyan bir dille karşı karşıya bulunduğu izlenimi uyanır. Mesajın anlamlanması için, saydam olmayan ve dolaylı anlam(lar) sunan bu metnin, şiirselliğini oluşturan düzgüye (kod) göre çözümlenmesi gerekir.

Yananlamlar (Connotations)

Şiirsel dilin bu özgün konumunu tanımlamak için, çoğu zaman *yananlamlar* dili kavramına başvurulur. Pek belirgin olmaması nedeniyle, dilbilimcilerin çoğu tarafından pek kabul edilmeyen bu yananlamlar kavramı şiirin bir özerk dil olarak nasıl oluştuğunu açıklamamıza olanak sağlar. Hjelmslev'e göre, doğal diller, olağan kullanımları içinde, düzanlamlı dillerdir. Bir doğal dilin yazınsal amaç doğrultusunda kullanılması, dilin durağan, nesnel ve düzanlamlı etkinliğinin üzerine ikincil, değişken ve öznel bir düzenek (mekanizma) getirir. Şiir, yeni anlam kurma yöntemleriyle düzanlamlı dilden yararlanır: Bir metinde yananlamlar yoksa şiir de yoktur.

İnci Asena

DÜN HEPSİ AYNI YAŞTAYDI

Bugün ilk gençliğini gördüm şairin
Olgunluğunu, aşklarını
Vatana, millete bakışını
Sonra en çok kendini sevişini
Ölümü vurdumduymaz — gibi —
bir hüzünle bekleyişini.

Baktım hepsi mor bir Üsküdarlı
Hepsi leylak, hepsi fesleğen
İlkyazdan geçerken güz yıkımına
Hepsi umutsuz bir derbeder.

Çaresiz İstanbul hepsi
Deniz, güneş ve mavi
Biraz balıkçı pullu, tuzlu
Biraz orospu ve çocuk
Basmadan ve ipekliden giysileri.

Hepsi insan — ne iyi —
Benim gibi
Biraz menopoz, biraz andropoz
Bir de sonrasıyla öncesi.

23 Temmuz 1992

Değişmece (Mecaz, figure, trope)

"Ah, ne güzelsin, sevgilim,
Ah sen ne güzelsin:
Gözlerin güvercinler!"
(*Tevrat*, "Neşideler Neşidesi," I/15)
"Ben duvarım, memelerim de kuleler gibi."
(*Tevrat*, "Neşideler Neşidesi", 8/10)

Geçen yazımda[16] sözünü ettiğim aforizmaperest ve hikmetfüruş şairimiz "Gösteri"nin Ekim 1991 sayısında da aforizma düşürmüş: "Sözcükler anlamdan sıkılır." Ne demek istiyor şair? Kurduğu cümlede kullandığı üç sözcüğün tanımlarını arayalım sözlüklerde. *Sözcük* (Alm. *Wort;* İng. *Word;* Fr. *Mot;* es. t. *Kelime*): Bir ya da birden çok sesbiriminin oluşturduğu, yazıda iki boşluk

arasında yer alan, çoğu kez anlamsal birim oluşturan, söylemde belli bir biçimsel birlik sunan, çeşitli dizimsel kullanımlarında biçimce ya hiç değişmeyen ya da bükünlerde olduğu gibi, bir bölümüyle değişim gösteren eklemli ses ya da sesler öbeği.[17] *Anlam* (Alm.*Bedeutung, Sinn;* Fr. *Sens, signification;* İng. *Meaning, sense, signification;* es.t.*mana*): Bir dilsel birimin ilettiği ya da uyandırdığı kavram, tasarım, düşünce. *Sıkılmak*: 1. Sıkmak işine konu olmak: *Çorbaya limon sıkılır.* (Aforizmaperest şairimiz *sıkılmak* sözcüğünü bu anlamda kullanmıyor. Bu anlamda kullansaydı, "Sözcükler anlama sıkılır", ya da "Anlam sözcüklere sıkılır," derdi. 2. Can sıkıntısına uğramak: *Yalnız oturmaktan sıkıldım.* Bizim şair, *sıkılmak* sözcüğünü bu anlamda kullanıyor. Demek ki, aforizmaperest şairimize göre, sözcükler anlamla birlikte olmaktan, ya da sözcükler anlamda oturmaktan sıkılıyorlar. Anayasaya da, bilime de, felsefeye de, dine de, kitaba da, söze de, yazına da aykırı bir düşünce! Aslında, düşünce değil, düşüncesizlik. Şiirde dil kurmaya(!) meraklı aforizmaperest şairin, "Belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi"[19] olan dilin temel birimlerinden biri olan sözcüğün anlamdan sıkıldığını düşünmesi ve yazması ne anlama geliyor? "Zırva" ve "saçma"dan başka hiçbir anlama gelmiyor doğal olarak. Bu tür hikmetfüruşlara özgü abuk sabuk sözler İkinci Yeni'den bu yana Türk şiirine çok zararlı olmuş ve *patrimoine*'a zarar vermiştir. Kamuya ait bir şeye zarar vermek, her toplumda kendiliğinden suçtur ve bunun cezası vardır. Ama, ortada bir suç olmasına karşın bunun Yasa'da bir maddesi yok. Böyle bir madde olsaydı bizim aforizmaperest şairi mutlaka mahkemeye verirdim. Bir Şairler Loncası olsaydı bizim hikmetfüruş şair mutlaka bir disiplin cezası alırdı.

Şimdi diyeceksiniz ki, "Sen, ***Değişmece*** diye bir bölüm başlığı açmışsın, bundan söz edeceğine kızdığın bir şaire veriştiriyorsun!" İnanın bana, bu bölümün başına *Neşideler Neşidesi*'nden aldığım cümleler kadar, *anlam* ve *sözcük* kavramlarının da çok yakından ilişkisi vardır değişmece (mecaz) ile.

Aristoteles'ten[20] I.A. Richards'a,[21] Paul Ricoeur'e[22] kadar biçembilimciler, felsefeciler, estetikçiler, dilbilimciler ve sözbilimciler (retorikçiler) değişmece ve türleriyle ilgilenmişler, yorumlama ve çözümleme eylemlerinde bunlardan yararlanmışlardır. İlgilenmişlerdir, çünkü değişmece ve türleri *anlamın* bir parçasıdır, ya da *anlamın* oluşturucularındandır. Paul Ricoeur'ün İngilizceye *The Rule of Metaphor*[23] adıyla, yani *Eğretilemenin Kuralı* adıyla çevrilen kitabının kapağında, "Dilde anlam yaratmanın bilimler açısından incelenmesi" (Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language) altbaşlığının bulunmasının bir anlamı var mıdır acaba bizim aforizmacı şair için? Aforizmanın da bir tür eğretileme olabileceğini biliyor mu acaba?

***

Türkçede değişmeceler (mecazlar) üzerine kitap ve kaynak aradım. Dişe dokunur bir şey bulamadım. Cem Dilçin'in '*Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*'nde[24] bir bölüm var; ama tanımlar ve açıklamalar yetersiz ve örneksiz. Genel örnekler ise bir sınıflandırma yapılmadan alt alta sıralanmış Divan şiiri örnekleri. Anlaşılan Cumhuriyet dönemi şiirinin, Cem Dilçin'e göre *Türk Şiir Bilgisi*'nde yeri yok. Türkçe yayımlanan Britannica Ansiklopedisi'ndeki ilgili maddeler

bir ansiklopedi için iyi hazırlanmış.

Ama bilimsel anlamda, hazırlandığı döneme göre kusursuz, günümüz için de oldukça yeterli olan bir kaynağı, dostum Cevat Çapan anımsattı: İsmail Habib Sevük'ün (1892-1954) 1942 yılında yayımlanan *Edebiyat Bilgileri* adlı kitabı. Değişmecelere, söz konusu kitabın "Mecazlar ve Edebî Sanatlar" bölümünden alıntılar yaparak değineceğiz (doğal olarak, günümüz Türkçesine uyarlayarak):

Bir sözcük ve kavramı kendi anlamında kullanırsak buna "gerçek", eğer kendi anlamının dışında kullanırsak ona "değişmece" (mecaz) denir. "Ağaçlar kollarını sallıyordu" dersek, burada "kol" sözcüğünü kendi gerçek anlamında kullanmamış oluruz: Ağacın dalı olur, kolu olmaz. Bir adam için "eli açıktır" dediğimiz zaman onun cömertliğini dile getirmiş oluruz. "Mangalı yak" dediğimizde amacımız mangal değil içindeki kömürdür. Değişmeceler, dilin yapısına öylesine girmişlerdir ki, bunların artık eğretileme olduklarını farketmeyiz. [Sözcüklerin sözcük olarak birer eğretileme (métaphore) olduklarını ileri süren dilbilimciler var. Dinlere, idealistlere ve mistiklere göre ise insan ve nesneler eğretilemeden başka bir şey değildir. Ö.İ.] "Güneş doğdu" dediğimiz zaman "Tanyerinin kızıl kanları içinden kızıl saçlı bir yaratık" doğduğu şeklinde bir tasarım yaptığımızın farkında değilizdir. "Umudum kırıldı" ya da "Bütün umudum söndü" dediğimiz zaman da umudu bir fidana ya da bir mum ışığına benzettiğimiz aklımıza gelmez. Bunlara "yıpranmış değişmeceler" diyebiliriz. Bunlar kullanıla kullanıla değişmece niteliklerini yitirerek doğal dile eklenmişlerdir. Bundan elli yıl önce yayımladığı kitapta bunları yazıyor aşağı yukarı İsmail Habib Sevük. Günümüzde, değişmece mekanizmasını "gösteren" ve "gösterilen" kavramları arasındaki ilişkilere göre açıklayan dilbilimciler ve göstergebilimciler de aşağı yukarı aynı şeyi söylüyorlar: Yaygın tanımı içinde, değişmece, bir tür sapma, doğal sayılan bir ifadenin değişimi olarak kabul edilir.

Klasik sözbilimden (retorik) çağdaş sözbilime, çok ayrıntılı olarak incelenen değişmeceleri biz dört bölümde ele alacağız: *Benzetme* (Teşbih), *Eğretileme* (İstiare), *Düzdeğişmece* (Mecazı mürsel, métonymie) ve *Kapsamlama* (Synecdoque).

Benzetme (Teşbih):

Bir ya da birkaç şeyi, benzetme amacıyla karşılaştırmaya *benzetme* denir. Burada, sözcüğü "kendi gerçek anlamının dışında kullanmak" söz konusu olmadığı için benzetme bir "değişmece" değildir. Ama değişmecelerin en önemlisi olan eğretileme (istiare) benzetmeye dayandığı ve benzetme eğretilemenin gerçek kaynağı olduğu için, benzetmeyi ele almadan eğretilemeye geçmek pek uygun olmaz. Ayrıca, değişmeceler, yalnızca "kendi gerçek anlamlarının dışında kullanılmak" gibi mekanik bir kavram da değildirler. Bunların yazınsal önemleri ve değerleri bizde yarattıkları imgelerden kaynaklanmaktadır. Çünkü değişmeceler, ister benzetmek amacıyla olsun, ister olmasın, bizi ikinci bir kavrama bağlayarak bizde imge yaratırlar.

Yukardaki tanımlamaya göre benzetmeyi çözümleyince dört öğeden oluştuğunu görürüz. Bir şeyi bir başka şeyle karşılaştırmak için iki şey bulunması gerekir. Bunlara "benzetmenin iki tarafı" denir. Eskiden, "tarafeyn-

Gültekin Emre

GÜNÜN YARISINA NE OLDU

Ah bu gençlik! Ah bu gençlik!
Pili bitmiş, aküsü boşalmış

Amcama mektup yazıveriyorum birisine âşık da
Ah Puşkin! Öğrenciliğimin dili, Tatyana'yı seviyorum
Namus iki bacak arasındaki şeyde değildir — gazetelerden
Tatyana'yla bir ilişkisi yok belalı namusun
Ben Cansever'in içtiği votkadan istiyorum da
Lütfen o nasıl içiyorduysa öyle

Yüzünün yarısı geçmişime gömülü, Rus steplerinde
Uğuldar durur/Gorki'nin dinlemeye doyamadığı
Masallar/daki rüzgârlar, ay hiç eksik olmaz sularda
Gizlenen bir tarih yok artık iki harfin arasına
Gömü arayanlar kaç zamandır işsiz, haritaların
Dili tutuldu, falcılar yeni geçmiş ve gelecek peşinde
Nehirler yatak değiştiriyor durmadan, ah alçaklık bu!
Çık köşeyi döndüğün köşelerden büyü yapılmış gençliğime
Grip olmaya ramak kalmış akşamüstlerinde gel eve
Saçları erken dökülmüş bir gençlik değil mi
Özlediğim köşe bucak aradığım bulamadığım fotoğrafladığım

Ah bu gençlik! Ah bu gençlik
Puşkin'i tanımayan, Tatyana'yla yazışmayan

Arabamı gezdiriyorum durmadan aküsü bitmesin diye

---

i teşbih" denirdi. İki taraftan birinciye "benzeyen" (müşebbeh), ikinciye "benzetilen" (müşebbehünbih) denir. Üçüncü öğe "benzetme amacı" (maksad-ı teşbih), dördüncü öğe ise nesne ve kavramlar arasında benzetme ilgisi kuran ilgeç (edat-ı teşbih) ya da ilgeç işlevi gören sözcüktür.

Benzetme, bu dört öğenin birlikte kullanılıp kullanılmamasına göre dörde ayrılır:

a. *Ayrıntılı benzetme* (mufassal teşbih): Dört öğenin birlikte bulunması.
— "Akşam, lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam" (Yahya Kemal)
— "Bir portakal gibi mavidir dünya" (P.Eluard)

b. *Kısaltılmış benzetme* (teşbih-i mücmel): Benzetme amacı, benzetme yönü bulunmayan benzetmedir. Söylenmeden amaç anlaşılıyorsa, benzetme

amacının ya da benzetme yönünün belirtilmesine gerek yoktur. Yılan genellikle soğukluğun simgesi olduğu için, "Bırak şu yılan gibi adamı" dersek, ayrıca benzetmenin amacı (yönü) olan "soğuk" sıfatını söylememize gerek yoktur.

— Mehmet aslan gibidir.

Bu cümlede "güçlü" sıfatı söylenmemiştir.

c. *Pekişmiş benzetme* (Teşbih-i müekked): Benzetme ilgeci (gibi, sanki, meğer ki, tıpkı, adeta, güya, misillu, misal, sıfat, andırır, benzer, vb.) bulunmayan benzetmedir.

— "Her günüm bir yıla döndü, giderim." (Karacaoğlan)

Daha basit bir örnek:

— Ay bir veremliydi.

Bu cümlede, "gibi" ya da "güya" sözcükleri eksik: "Ay bir veremli gibiydi" ya da "Ay güya bir veremliydi."

d. *Yalın benzetme* (Teşbih-i beliğ): Benzetme yönü ve benzetme ilgeci bulunmayan benzetmeye denir.

— "Köyler ufka dizilen tozlanmış birer resim." (S.E.Siyavuşgil)

Daha basit bir örnek:

— Sevgilim, selvim.

Benzetmeden başta din kitapları olmak üzere filozoflar, yazarlar, şairler bol bol yararlanmışlardır.

Tevrat: "Kaç, ey sevgilim, Ve hoş kokulu dağların üzerinde, Bir ceylan gibi, yahut geyik yavrusu gibi ol." ("Neşideler Neşidesi," 8/14)

Kuran: "Yeryüzünde kibirle yürüme, ne bastıkça yeri delebilir, ne de dağlar kadar yükselebilirsin."

Platon: "Herkes kendi seciyyesine uygun bir aşk seçer, onu kendine tanrı yapar ve bir heykel işler gibi ona tapar."

İbni Sina: "Onların beni çekiştirmeleri dağ keçilerinin dağa tos vurmalarına benzer."

Demokritos: "Söz işin gölgesidir."

Homeros: "Ürkmüş geyikler gibi kente sığındılar." (22/I)

Nef'i: "Her nevreside şâh-ı gül almış eline câm-ı mül
Lûtfet açıl sen dahi gül ey zerv-kudd ü gonce-fem"

(Bak her gül dalı eline bir şarap kadehi almış, ey fidan boylu ve gonca ağızlı sen de lütfet açıl.)

Bakî: "Şebnem gibi saçılsın kon eşg-i fîravanım
Güller gibi açılsın ol gonce-i handanım"

(Bırakın, bol bol akan gözyaşlarım çiğ taneleri gibi saçılsın, o gülen goncam güller gibi açılsın).

Eğretileme (İstiare, métaphore):

Bir şeyi kendi adının dışında, türlü yönlerden benzediği bir başka şeyin adıyla anma. Bu bakımdan eğretileme hem değişmece (mecaz), hem de benzetme sanatıdır. Eğretilemeyi bu iki özelliğine göre şöyle tanımlayabiliriz:

a. *Değişmece olarak:* Benzetme amacıyla ve bir engelleyici ipucu (karine-i mânia) olmak üzere bir sözcük ya da deyimin kendi anlamı dışında

kullanılmasıdır. Örneğin, "Yıldızlar gözlerini kırpıyor" dediğimiz zaman eğretileme yapmış oluruz. Burada "göz" sözcüğünü kendi anlamının dışında kullandık. Bu nedenle bu cümle bir eğretilemedir. Sonra, bu sözcüğü kendi gerçek anlamında kullanmamıza da olanak yok, çünkü yıldızın gözü olmaz (engelleyici ipucu). Üçüncü nokta, bu eğretilemeyi benzetmek amacıyla yapıyoruz. Çünkü, yıldızlara "göz kırptırmak" koşuluyla onları canlıya benzetmiş olduk. Demek ki bu tür eğretilemenin üç öğesi, üç koşulu var:

— Sözcüğün gerçek anlamının dışında herhangi bir kavrama ya da nesneye ad olması;

— Engelleyici ipucu bulunması, yani sözcüğün kendi anlamında kullanılmasının olanaksız olması;

— Benzetme amacının bulunması.

b. *Benzetme olarak:* Benzetmenin iki temel öğesinden birinin (*benzeyen* ya da *benzetilen*) söylenmemesiyle yapılır. Bu tür eğretileme ikiye ayrılır.

I. *Açık eğretileme:* Yalnızca benzeyenin söylendiği eğretilemeye denir.

— "İki kapılı bir handa / Gidiyorum gündüz gece." (Âşık Veysel)

Burada "iki kapılı han" dünya'nın yerine kullanılmıştır.

"Semanın kandilleri yandı," deyince de açık eğretileme yapmış oluruz. Çünkü burada, yıldızları anmadan onları kandillere benzettik. Bu tür eğretilemeler kısadır. Benzetme olarak söyleyecek olsaydık, "Semanın kandillere benzeyen yıldızları yandı," derdik.

2. *Kapalı* ya da *Gizli eğretileme:* Yalnızca benzetilenin söylendiği eğretilemeye denir. Bu tür eğretilemelerde benzeyen gizlenir; ama genellikle benzetilen ile birlikte benzeyenin bir özelliği de söylenir.

— "Yapraktan saçını yerlere yaymış
Sonbahar ağlıyor ayaklarında" (N.F.Kısakürek)

Yukardaki beyitte, benzetilen (sonbahar) söylenmiştir, ama benzeyen (insan) gizlidir; ayrıca sonbaharın yaprak dökümü ve yağmurları gibi iki özelliği de söylenmiştir.

Örneğin, "Gölün sînesi kabarıyordu," dersek, gölü bir canlıya ya da insana benzetmiş oluruz; burada söylenmeyen benzetileni bize "göğüs" (sîne) sözcüğü duyumsatır. "Göğün kandilleri yanmıştı," dersek, bu üç sözcüklük cümle ile hem "açık eğretileme", hem de "kapalı eğretileme" yapmış oluruz. Çünkü, böylece, gök bir cami kubbesine benzetilmekte ve kubbe söylenmeyerek "kandiller" sözcüğü ile sezdirilmektedir. Bu bir gizli (kapalı) eğretilemedir. Fakat, aynı zamanda, "yıldızlar" da kandillere benzetilmektedir, ancak benzeyen söylenmediği için aynı cümlede açık eğretileme de oluşmaktadır. Demek ki, "kandil" sözcüğü bir yandan gizli eğretilemenin ipucu, öte yandan da açık eğretilemenin benzetileni olmaktadır.

***

Yalnız unutmamak gerekir ki, benzetmede olduğu gibi eğretilemede de keramet eğretilemenin kendinde değil, onun yarattığı imgelerde ve bu imgelerin yapısındadır. Benzetme ve eğretileme, daha doğrusu bütün değişmeceler *İmge* dediğimiz kavramın devindiricileridir.

Özetleyecek olursak, "birden çok sözcüğün belirli anlam özelliklerini birleştirip başka sözcük yerine kullanma yoluyla yapılan söz sanatı"na

Mehmet Yaşın

ÖLÜ DİL

Genç ve güzel [öyle olduğu gibi]
kalabilse
her gün bir koşturmayla ömrünü tüketmese...
Bayağı bağlılıkların tuzağından
[bir de kuru kalabalıktan] onu korumak'çin
mi ne
bin dereden su getirmiştim her nedense--
Elence öğrenmesini öneriyordum örneğin
ama Eski Elence
kimseciklerin bilmediği bir dil...
[Nasılsa yeterince mutsuz olacaktı
Kıbrıslıların Türkçe sözlerinden
bir de çoğunluğun Elence söyledikleri-
ni anlarsa!.. Tanrı korusun
ölürdü kederinden]
En iyisi ölü bir dil
çünkü [dediğim gibi] çok güzel
bir çocuktu --
bugün yaşayanların hiç talep etmediği
bir şiir gibi...

1991

---

eğretileme deniyor. Batı dillerinde eğretilemenin karşılığı alarak kullanılan *metafor* sözcüğü, Aristoteles'in *Poetika*'sında *metaphoria*[25] olarak kullanılmakta ve *metapherein* ("bir yerden bir yere taşıma") sözcüğünden gelmektedir. Eğretilemede, benzetmelerde olduğu gibi benzetme ilgeci (gibi, tıpkı, vb.) kullanılmaz. "O, tilkiye benzer" örneğinde olduğu gibi, benzetme ilgecinin kullanıldığı benzetmelerde, varlıklar arasında dolaysız ve mantıklı bir karşılaştırma yapılır. Eğretilemede ise benzeyen ve benzetilen varlıkların belirli özellikleri birleştirilerek, onlarla özdeş yeni bir varlık ortaya çıkartılır: "Irmağın ağzı", "iğnenin gözü", "heyecan fırtınası". Birçok dilbilimci, eğretilemenin, mantık öncesi ya da mantığı atlayan bir düşünme biçimi olduğu görüşünde birleşirler.

Gerçekte bir tür eğretileme olan "Zaman uçar" gibi deyimler gündelik konuşma dilinde çok yaygındır: Zaman ayırmak, umut bağlamak gibi. Ömer Hayyam zamanla ilgili eski eğretilemeden yararlanarak, "Zaman kuşunun kanatlanması" dizesinde kullanmıştır.

Bütün dillerde ve bir dilin her düzleminde bulunması olağan olan eğretileme, şiir dilinin temelini oluşturur. Şiirde eğretileme, bir benzerliğe

işaret etmekten başlayıp, bir çağrışım yumağı oluşturmaya kadar genişleyebilir. İşlevi şiire küçücük bir güzellik katmak olabileceği gibi, şiirin bütünlüğünü yönlendiren bir imgeye de dönüşebilir.

Düzdeğişmece (mecazı mürsel, métonymie):

Bir sözü, gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmeden kullanma. Günlük konuşmada, doğal olarak yaptığımız bu türlü değişmeceye, özellikle deyimlerde bol bol rastlanır.

Düzdeğişmecede şu üç özelliğin bulunması gerekir:

a. Sözcüğün ya da sözün gerçek anlamının dışında kullanılması;

b. Engelleyici ipucu bulması. Yani sözcüğün kendi gerçek anlamında kullanılamaması;

c. Benzetme amacı olmaksızın yapılması.

"Ayağını çıkar," dediğimiz zaman, çıkarttırılması amaçlanan ayakkabıdır; *ayak* sözcüğü cümlede kullanılmayan *ayakkabı* sözcüğünü göstermektedir. Yani eskilerin deyimiyle, "mazruf" (ayak) ile "zarf"ı (ayakkabı) işaret ediyoruz. "Mangalı yak" cümlesinde ise durum tersinedir: "Zarf" (mangal), "mazruf"u (kömür) işaret etmektedir. Bu iki cümlede *ayak* ve *mangal* sözcükleri iki ayrı anlamda kullanılmakta (ayakkabı, kömür) ve dolayısıyla da değişmece oluşmaktadır; ayak ve mangal sözcüklerinin kendi anlamlarında kullanılması, yani sözcük olarak *ayak* ve *mangal*'ın *ayak* ve *mangal*'ı nesne olarak göstermesi olanaksız. Bu engelleme sayesinde düzdeğişmece gerçekleşiyor. Ancak, kurduğumuz cümlede herhangi bir benzetme amacı yok. O halde, düzdeğişmecede bu üçüncü özellik çok önemlidir:

Düzdeğişmece, benzetme amacı olmaksızın yapılır, oysa eğretileme benzetme amacıyla yapılır.

İşte bu üçüncü özellik, düzdeğişmece ile eğretilemeyi birbirinden ayırır.

Düzdeğişmecenin birçok çeşidi vardır. Bununla ilgili olarak, İsmail Habib Sevük, "Eskiler, hatta Recaizade Ekrem'in *Talim-i edebiyat*'ında mecaz-ı mürsellerin nevileri sahifelerce ve uzun uzun anlatılır," der. İsmail Habib yazısını şöyle sürdürür: "Mecaz-ı mürsel hangi yüzden yapılmışsa ona 'alaka' derler. Yukarıdaki misallerde 'zarfiyet' alakası var. 'Başın sağ olsun,' dersek buradaki alaka 'cüz'iyet'dir. Maksad, cüz olan başı zikr ile kül olan vücudu kasdetmektedir. 'Rahmet yağdı,' deyince alaka 'sebebiyet'e istinad eder, çünkü yağmur rahmet ve bereketin sebebidir. Bütün bu alakaları sayarak mecaz-ı mürselleri nevilere ayırmanın hiçbir faydası yok."

Düzdeğişmecelerde, özel yerine genelin ("at" yerine "hayvan"), soyut kavram yerine somut adın ("gözüme girdi"), yapıt yerine yazar adının ("Yaşar Kemal okuyorum") kullanıldığı çeşitli türler vardır. Çankaya, Beyaz Saray, Kremlin, Quai d'Orsay gibi sözcükler, T.C.Cumhurbaşkanlığı'nı, A.B.D. Başkanlığı'nı, Rusya Hükümeti'ni, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nı gösterdikleri için birer düzdeğişmece sayılırlar.

Argoda kullanılan koltuk (randevu evi), ampul (kadın memesi), delik (hapishane) gibi sözcükler de düzdeğişmece özelliği taşırlar.

İsmail Habib Sevük, "Yerinde kullanılınca, mecaz-ı mürselin ifadeye nasıl harikulade bir kıymet ve incelik vereceğini göstermeye kifayet eder," diyerek Abdülhak Hâmid'in bir dizesini örnek gösterir: "Vurdu kızımı dehşetli bir

Yeşim Salman

YETMEDİĞİM

Yok yoğun gizemlerim seni doyurmaya
kelebek bahçelerim çiçek bahçelerim
şarap kâselerim akşamlar buğu
gün doğanda bal bulanmış arı kanatlarım
yeşil ışıklı sedef kirişli yusufcuklarım
beyaz hanımellerim zambaklarım
yok seni doyurmaya gizemlerim benim
yetmediğim

ıslık!" Kızı vuran hançerin vınlamasıdır. Şimdi bize biraz bayağı görünse de, bu düzdeğişmece demek ki bir zamanlar okura güzel geliyormuş. Buradan bir doğru çıkıyor: Düzdeğişmece şiirin en önemli motorlarından biridir, ama belki de, şiirin en nazik yeridir: Çünkü kolay ve çabuk eskir. Ama sürekli imge yaratacak düzdeğişmece yapmadan şair olmak oldukça zor.

Kapsamlama (Synecdoque):

Aralarında cinsle tür, tümle parça, çoğulla tekil gibi niceliksel ilgi bulunan sözcüklerden birini ötekinin yerine kullanma.

Yelkenli gemi yerine *yelken* ya da *yelkenli.*
Kadın yerine *dişi.*
Zampara yerine *Don Juan.*
Porselen vazo yerine *porselen.*

Eğretileme, Düzdeğişmece ve Kapsamlama:

Kimi eleştirmenler *eğretileme* ve *benzetme* arasında pek fark görmezler; ama, *düzdeğişmece* ve *kapsamlama* söz konusu olunca işler daha da karışır. Bu iki değişmeceyi eğretileme ile olan ilişkileri içinde eksiksiz tanımlamak gerekir.

François Moreau[26] gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi eğretileme ve düzdeğişmecede aşağıdaki şemayla gösteriyor.

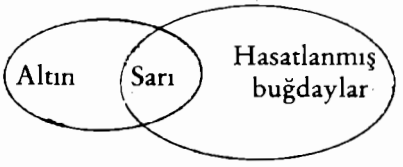
Eğretileme: Bir ortak nitelik aracılığıyla gösteren nesne (G) ile gösterilen nesne (g) arasındaki arakesit yukarda gösterilmiştir.

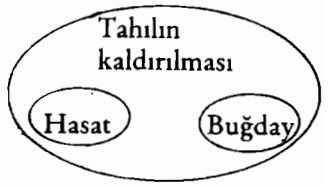
Düzdeğişmece: Aynı bütünlük içinde, gösteren nesne (G) ile gösterilen nesne (g) arasındaki benzerlik gösterilmiştir.

François Moreau, Saint-Amant'ın bir dizesini bu bağlamda örnek gösteriyor:

L'or tombe sous le fer — Altın düşüyor demirin altına.

Altın sözcüğü (l'or) *eğretilemeli* olarak hasat edilmiş buğdayları işaret ediyor, oysa bunları işaret etmek (Altın düşüyor demirin altına) için kullanılan *hasat* deyimi *düzdeğişmeli* bir ifade oluşturuyor.

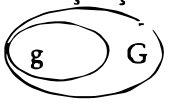




EĞRETİLEME DÜZDEĞİŞMECE

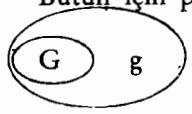
Yukardaki şemaları aşağıdaki şemalarla tamamlayabiliriz.

Parça için bütün



Gösterilen nesnenin (g) gösteren nesne (G) tarafından içerilmesi

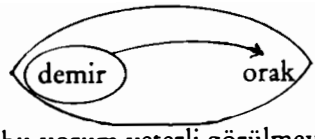
Bütün için parça



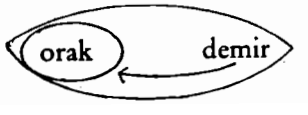
Gösteren nesnenin (G) gösterilen nesne (g) tarafından içerilmesi

Charles Bally'nin[27] yaptığı gibi dört Latince deyimi tekrarlayabiliriz:
— *Totum pro toto* (Eğretileme) — Bütün için bütün.
— *Pars pro parte* (Düzdeğişmece) — Parça için parça.
— *Pars pro toto* (Kapsamlama) — Bütün için parça.
— *Totum pro parte* (Kapsamlama) — Parça için bütün.

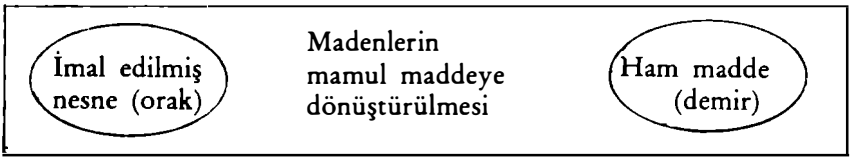
Saint-Amant'ın dizesinde *demir* sözcüğü bir kapsamlama olarak kabu edilebilir, çünkü *demir* sözcüğü *orağın* madeni ve kesici bölümünü temsi ediyor (Bütün için parça kapsamlaması).



Bununla birlikte, bu yorum yeterli görülmeyebilir: Bütün kesici aletlerde (kılıç, hançer, balta, vb.) kullanılan *demir* sözcüğü, bu maddeden yapılmış nesne için madde kapsamlaması olarak kabul edilebilir. Bu durumda, kapsamlama ters yönde (parça için bütün) oluşur.



Ama, imal edilmiş bir nesnenin, ham maddenin temsil ettiği bütünün bir parçasını temsil etmeye yetmeyeceği düşünülebilir: Orak adı verilen alet, bütün demir kütlesinin bir parçası değildir; bir parça (imal edilmiş ürün) için bir başka parçadır (ham madde): Bu durumda, bu ilişkide bir tür düzdeğişmece kayması söz konusudur.



Bu değişmeceyi (maddenin kapsanması), düzdeğişmece kategorisine ya da kapsamlama kategorisine sokmakta kararsız davranan kuramcıları haklı görmek gerekir.

Eğretileme, düzdeğişmece ve kapsamlama ilişkisini *imge* açısından ele alacak olursak: Eğretileme imgesi (eğretilemenin yarattığı imge) genellikle beklenmedik ve bağlama yabancı bir tasarımlama (représentation) olarak tanımlanabilir; oysa düzdeğişmecenin ya da kapsamlamanın yarattığı imge yerdeşliğe (isotopie) yabancı değildir ve çoğu zaman gerçekliğin basitleşmiş bir görünümü izlenimi uyandırır.

Yazınsal İmge

Bölümün başlığını "Yazınsal İmge" olarak adlandırdığımıza göre, demek ki yazınsal olmayan imgeler de var. Bu konuda, bu satırların yazarının *Şiir ve Gerçeklik*[28] kitabının "İmge ve Serüvenleri" (ss.11-51) bölümüne başvurmanız gerekecek.

"İmge ve Serüvenleri"ni bölümler halinde "Varlık" dergisinde yayımlamamdan bu yana neredeyse on yıl oluyor. Bu süre içinde, *İmge* kavramı ile Anglo-Amerikan İmgeci (imagist) şairler (Ezra Pound, T.S.Eliot, Richard Aldington, H.D., D.H.Lawrence, Amy Lowell, Marianne Moore, William Carlos Williams) arasında zaman zaman bire bir ilişki kurulduğunu gördüm. İmge, imgeci şairlerin tekelinde olan ve onların özel kullanım alanında kalan bir şey değil; imge ve kullanımı, ilk şiirsel sözün kullanımından bu yana var; demek ki imge şiirin ayrılmaz bir parçası, belki de en önemli oluşturucusu. İmge kullanımı, ya da bir dönemin şairlerinin imgeye yaklaşımı, dönemin bütün koşulları içinde değişik olmuş. Dönemin, XX.yüzyıl başlarının şiirine bir tepki duyan imgeci şairler, kaynaklarını, eski edebiyatlarda (Grek, Latin, İbrani, Çin ve Japon) aradı. İmgeci şiirin ilk kuramcısı T.E.Hulme'un (1883-1917) düşünceleri Fransız filozof Henri Bergson'un felsefesine çok şey borçludur: Bergson düşüncesinin iki yönü, yeni estetiğin temelini oluşturdu: Birincisi, gerçeklik kavramının, anlık (müdrike, zihin, intellect) tarafından kavranılamayan öğelerin karışımı olduğu; ikincisi ise zekânın, insan zekâsının işleyişini anlamak için, böyle bir yönelimin eylem ve anlamına yöneldiği. Zihin, dış olguları anlayacak biçimde değil de bunlar karşısında davranış gösterecek şekilde algılıyor. Zekâ, insan ile gerçeklik arasına bir tül perde çekiyor. Eylem zorunluluğundan kurtulan sanatçı bu perdeyi kaldırıp gerçekliği sergileyebilir.

Bergson'un görüşleri dil konusunda da Hulme'a yardımcı olmuştur: Zekânın buyruğuna girmiş olan dil, sanatçının "vision"unu aktarmakta yetersiz kalır. Bergson, zekânın oluşumuna dilin katkıda bulunduğunu kabul eder. Dil olmasaydı, zekâ dış nesneye saplanıp kalır ve düşüncenin daha karmaşık evrelerine geçemezdi. Bununla birlikte, aynı dil, zekânın elinden kaçan şeyi dile getirmekte yetersiz kalıyor. Dil, bilincin kavradığı gerçekliği dile getirmektedir. Zekânın çözümleyici alışkanlıklarıyla koşullanmış olan dil, gerçeklikte birbirine karışmış durumda bulunan şeyi ifade eder. Dil, gerçekliği gerçek olmayan deyimlerle (anlatımlarla, sözcüklerle) dile getirir.

Bergson, imge ya da benzetme yoluyla iletişim sorununa da karşı çıkmıştır. Filozof, imgenin, gerçekliği eksiksiz bir biçimde dile getiremeyeceğini düşünür; ama, gerçekliğin bize ulaşabileceği noktaya kadar yaklaşmanın tek olanağını da imge vermektedir.[29]

Rimbaud'nun içgüdüyle bulduğuşeyi kendisinin oldukça dizgeli bir estetik haline getirdiğini ileri süren Ezra Pound[30] "İmge mesajın kendisidir... dilin ötesinde bir sözdür," der. Pound, imgeciliğin tanımlamasını yapmak için kendi şiirini örnek alır:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

METRO İSTASYONUNDA

Bu yüzlerin görüntüsü karanlıkta;
Islak kara bir dalda çiçek yaprakları.
(Çeviren: T.S.Halman)

Klasik Japon şiirinin etkisinin burcu burcu koktuğu bu şiiri çeviren T.S.Halman, Cep Dergisi'nin 1 Aralık 1968 tarihli 26.sayısında İmge Şiiri üzerine kısa bir tanıtma yazısı yayımlamıştı. Kimi şairlerimize göre dünyanın en iyi (?), kimi şairlere göre de en iyilerinden biri(?) olan Türk şiirinin geliştiği ortamda (İkinci Yeni döneminde bile) bu şiir konusunda (anımsadığım kadarıyla) daha kapsamlı bir başka yazı yayımlanmadı. Dilerim biri beni yalancı çıkartır.

Bu yazının kapsamı içinde İmge Şiiri'ne daha fazla yer ayırmamızın olanağı yok. Ama bu kısacık değinme de yararlı oldu: İmgeci şairlerin, gerçeklik, gerçekliğin duyumsanıp, algılanıp yansıtılması ve dilin bu bağlamdaki yetenekleriyle kafa bozduklarını öğrenmiş olduk.

İmgeci şairler bölümünü kapatmadan önce, T.S.Eliot'un "J.Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı"nın imgeci şiir girişiminin en çarpıcı örneklerinden biri olarak ileri sürüldüğünü belirtmek isterim.[31]

Yazınsal İmgenin Tanımı

Yazınsal imgenin çok sayıda ve birbirine oldukça benzeyen tanımı var. Ama bu tanımların hiçbiri kesin değil; çok geniş ve bulanık anlamlı. Bununla birlikte, bunların hepsinin, bu yazının konusu olan değişmece türlerine

Oğuzhan Akay

BALIKADAM KONUŞUYOR

Bir kadın var
İçindeki atları dizginliyor her gece
Bir başka kadın var
Mahallenin çırasını yakıyor diliyle
Bambaşka bir kadın
Kedi kadrosuyla çıkıyor sahneye
Değişik bir kadın
Master yapmadan doktora veriyor

Ben hiçbirine âşık olmadım
Yüz vermedim doksandokuzda kaldım
Erguvanları bunun için ayaklandırdım
Çevik çomakla topladım polis kullanmadım

Deniz kıyıya vurdu
Şırrank şırrank
Vurma deniz vurma
Su kardeşiyiz

---

değindiği görülüyor.

İmge kavramıyla, bugün bizim eğretilemeye verdiğimiz anlamın çok daha genişi bir bağlamda da olsa, *metaphoria* (duyu aktarımı) kavramını kullanan Aristoteles'te[32] karşılaşıyoruz: Bir sözcüğe kendi anlamının dışında bir anlam vermek.

Bu yazının en azından şunu başarması yararlı olacaktır:

1. *İmge:* Nesnelerin insan zihnine yansıması; nesnelerin insan zihninde canlandırılması. Yani bizden bağımsız, bilincimizden bağımsız olarak var olan nesnel gerçeklerin zihnimize yansıması ya da orada canlandırılması.

Bu imge ile yazınsal imgenin, belki sonuç olarak bir ortak noktası, ilişkisi var, ama kaynak olarak hiçbir ilişkisi yok.

2. *Yazınsal İmge*'nin kaynağında nesnel gerçekler yoktur; bunlar nesnel gerçeklere ilişkin bir duygu ya da düşünceyi dile getirmiş olsalar da bir yazınsal metin, bir dil vardır, yani bir yapıntı vardır. İmge genel anlamda bir nesnenin zihne yansıması ise, yazınsal imge bu nesnenin dile yansımasının çağrışımlar yoluyla zihin tarafından, imgelem tarafından algılanmasıdır. Bir bakıma: Yansımanın yansıması. Ve bu iki yansıma arasında bir aracı, yaratıcı güç vardır: şair. Bunu bir şiir bağlamında dile getirmek istersek durum şöyle olur.

— Nesne (yalnızca nesne değil elbette, genel olarak tema),

— Bu nesne ya da temanın, şairin metninin yüzey ve derin yapısına yansıması. Bizim ilgilendiğimiz imge, işte bu yansımanın şiirin yapısında dilsel olarak ortaya çıkan imgesidir; biçembilimin alanına giren biçemsel imgedir. Bu imge beş duyu ile ilgili imge değildir, düşünsel bir imgedir. Duyusal imgeler de bir şiirde, bir yazınsal yapıtta düşünsel imgeye dönüşürler. Çünkü daha önce dilsel imge olmuşlardır.

Demek ki, biçembilimsel anlamda imge, iki nesne arasındaki bir dilsel ilişkinin tasarımıdır (yansımasıdır). Ama imge kavramının genel bir deyim olarak sakınımsız kullanımı da yeni bir kargaşaya yol açar. Bu nedenle, imge kavramını, 1) genel anlamda değil, biçembilimsel anlamında, 2) özel bir değişmeceyi (figure, mecaz) değil, değişik sözbilimsel (retorik) değişmeceyi kapsayacak biçimde genel kavram olarak kullanmak gerekiyor.

Michel Le Guerne[33] yazınsal imgeyi şöyle tanımlıyor: "İmge, yazarın işlediği konunun dışından aldığı, sözünü açıklamak ya da imgelem aracılığıyla okurun duyarlığına erişmek için kullandığı somut bir öğedir." Bu cümlenin en önemli yeri *işlenen konunun dışından bir öğe* bölümüdür. Michel Le Guerne, bunu, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*[34] adlı kitabında şöyle tanımlıyor: "İmge, dilsel gerçeklik açısından şöyle tanımlanabilir: İmge, dolaysız bağlamın yerdeşliğine (isotopie) yabancı bir sözlükbirimin kullanılmasıdır". Bu, okurların büyük bir çoğunluğu için kapalı olan cümleyi daha eski deyimlerle şöyle yazabiliriz: Okumakta olduğumuz yazınsal bağlamın (ya da bir söylemin) tema ya da konusuna yabancı bir sözcüğün kullanılmasına imge denir. "Tema" ya da "konu" kavramlarını eskimiş ve belirsiz bulan dilbilimciler bize isterlerse kızsınlar: Eski deyimler sayesinde cümle anlaşılırlık kazandı.

Sözcüğün imge yaratıp yaratmadığını şu iki soru aracılığıyla da öğrenebiliriz:

1) Sözcük, incelenen metinde geçen nesneden başka bir nesneyi işaret ediyor mu? Ya da, benzetme yapılması, benzeyen ve benzetilen nesne arasında yeterli uzaklık var mı?

2) Bu sözcük, bir benzetme ya da bitişiklik (contiguité) ilişkisiyle işaret ettiği nesneyle birleşmiş midir?

(Bitişiklik, parça-bütün, bütün-parça ilişkisidir.)

Sonuç olarak, imgeyi karşılaştırma (comparaison) bağlamında şöyle tanımlayabiliriz: Birbirinden az ya da çok uzak iki alana ait iki nesnenin birbirine yaklaşmasından imge doğar. Aslında, karşılaştırma sözcüğünü "mukayese" olarak düşünmek mekanizmayı kavramamız için daha yararlı olacaktır.

"Bu araba benim arabam kadar hızlıdır" cümlesinde, birbirinden uzak iki alana (bağlama) ait iki nesne arasında bir yaklaşma söz konusu olmadığı için imge söz konusu değildir. Ama,

"Bu araba şimşek kadar (gibi) hızlıdır" cümlesinde, iki ayrı bağlama ait iki nesne (araba ve şimşek) birbirlerine yaklaştıkları için, burada imge vardır.

Ayrıca, bu yazımızda en önemlilerini söz konusu ettiğimiz, iki nesne arasında benzeme-benzetme ilişkileri [benzetme, eğretileme, yerine (allegori), simge] ve bitişiklik ilişkisi de (düzdeğişmece ve kapsamlama) imge kaynaklarıdırlar.

Michel Le Guerne'e göre[35] dil Dışı (extralinguistique) niteliklerine karşın *bileştirmeler* de, (synaisthesis, synesthesia) imge kaynağıdır. *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, bileştirme kavramını şöyle açıklıyor: Kimi kişilerde görülen ve bir duyu organıyla sağlanan algıları başka bir duyu organıyla sağlananlarla birleştirip kaynaştırma eğilimi. (Renkli işitmede olduğu gibi.)

Bileştirmeler çağdaş Batı şiirinde kullanılan bir şiirsel öğedir. *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü* bileşimi bir tür hastalık gibi tanımlıyor, ama kendi deneyimlerimden normal insanların da (belki değilim!) bileştirme eğilimi gösterdilerini biliyorum. Örneğin, akordeon sesi duyduğum zaman krep kokusu (özellikle kestaneli krep kokusu) duyarım. Bu, benim için, Paris ve Quartier Latin demektir. Bazı şarkılar insanın bazı görüntüler anımsamasına yol açar. Özellikle göz ile kulak arasında algısal yakınlıklar vardır. Çok öznel olmalarına karşın, kişisel deneylerden çıktıkları için, bileşimlerin bulaşıcı özellikleri de vardır. Örneğin, karısına "gece göğüslü" diyen André Breton, "Ateş kokulu karım" deseydi, bu, hiç de anlamsız kaçmazdı.

İkinci Yeni'yi, kimi noktalardan haklı olarak eleştiren Asım Bezirci,[36] bu arada çağdaş şiir için çok önemli kavramları da harcamaktan çekinmemiştir: *değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, imgeleme*. Asım Bezirci *karıştırım* sözcüğünü *bileşimin* yerine kullanıyor, ve bileşimi şiire zararlı buluyor. Gerçekte, İkinci Yeni'nin zayıf noktalarını haklı olarak eleştirmek isteyen Asım Bezirci bu arada, bilerek ya da bilmeyerek, çağdaş şiirin temel ilkelerinin de canına okuyor: "Gelenekten Kopma; Biçimciliğe Kayma; Değiştirim; Karıştırım; Özgür Çağrışım; Soyutlama; İmgeleme" maddeleri çağdaş Marksist estetik (Marksist göstergebilimin, yorumbilimin vb., yardımıyla) açısından eleştirilebilir. Ama Bezirci'nin yöntemi 1920'lerin yöntemi. Eleştirilerinin genel olarak ne biçembilimle, ne yazınbilimle, ne de dilbilimle bir ilişkisi var. Temelde haklı, ama kullandığı yöntem şiirsel çözümleme için (1972'de kaleme alındığı düşünülürse) çok yetersiz. Bu nedenle, İkinci Yeni'yi eleştirirken, çağdaş şiirin bazı temel ilkelerine de (en azından şiirin doğal dille yazılmadığı ilkesine) karşı çıkıyor.

Ama İkinci Yeni'nin öncüleri arasında adı geçen bir şair (İlhan Berk) şöyle diyorsa Asım Bezirci ne yapsın? "İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye (imgeye) bağlıdır. Bu da onun görüntüye verdiği önemi gösterir. Bu bakımdan, şiiri bir görüntü sanatı olarak bile düşünüyor denebilir.(...) Bir şey anlatmayan görüntüye bağlıdır İkinci Yeni. Hem şiiri soyut bir sanat olarak düşünmek, görüntüye sıkı sıkıya bağlıdır."[37] İlhan Berk bu cümlenin yer aldığı yazısını 1.5.1960 tarihli "Yeni Ufuklar" dergisinde yayımlamış. Yazının yayımlandığı tarihte 46 yaşında olan İlhan Berk yazınsal imgeyi *görsel imge* sanıyor ve şiir-anlam ilişkisinden habersiz. İkinci Yeni üzerine abuk sabuk sözler eden yalnızca İlhan Berk değil, hemen hemen bu şiirin öncülerinden hepsi yazdıkları yazılarla, soruşturmalara verdikleri yanıtlarla, yaptıkları işin bilincinde olmadıklarını kanıtlıyorlar. Ama bütün bunlar İkinci Yeni'nin şiirimiz için *hayırlı* bir girişim olduğu gerçeğini değiştirmeye, yadsımaya yetmez.

Ama bir gerçek var, çok çarpıcı bir gerçek: İkinci Yeni döneminin şairleri ve eleştirmenleri, I.A. Richards'ın 1936 yılında yayımlanan *The Philosophy of Rhetoric* kitabı başta olmak üzere, yaptıkları işin yöntemini öğreten kitapları ve yazıları okumamışlar; Charles Baudelaire'in düzyazılarını okumamışlar;

1918 yılında *İmge* başlıklı bir yazı yayımlayan ve bu yazıda yaptığı tanımlamayla Dadaizm'den ayrılıp Gerçeküstücülük'ü kuracak olan genç şairleri etkileyen şair Pierre Reverdy'yi de (1889-1960) okumamışlar. Reverdy bakın imgeyi nasıl tanımlıyor: "İmge, zihnin katkısız yaratısıdır. Bir mukayeseden değil; ama az ya da çok uzak iki gerçekliğin birbirine yaklaşmasından doğabilir. Birbirine yaklaşan gerçekliklerin ilişkileri ne kadar uzak ve eksiksiz ise, imge o oranda güçlü olacak; coşkusal güce ve şiirsel gerçekliğe daha çok sahip olacaktır."[38]

İkinci Yeni deneyinden çıkartılacak birçok ders var: Estetik, felsefi, dilsel, biçembilimsel, yazınbilimsel gerekçelerini öğrenmeden yabancı şairlerden, başka dillerde yazılan şiirlerden etkilenmek ve bu etki (aslında sözde etki) doğrultusunda şiir yazmak çok tehlikelidir. Öğrenme ve bilme olanağı varken, geçmişte yapılmış hataları tekrarlamak, bu hatalardan doğrular çıkartmamak hiç de verimli bir yöntem değildir. Aslında yöntemsizliktir.

***

Bu iki yazıda ele aldığım konuların serinkanlı biçembilimciler (styliste), dilbilimciler, göstergebilimciler tarafından ele alınmasını; bu bilimcilerin bu konuda çeviriler yapmalarını isterdim. Bende bilimcilerin serinkanlılığı yok, ele aldığım konularda deneyimlerim, iyi-kötü bir yığın anım var: Bunlar beni zaman zaman ele aldığım konunun ekseninden uzaklaştırıyor. 1980 sonrasının şiir ortamı, şairlerin ve okurların bu iki yazıda ele aldığım sorunlara yaklaşım biçimleri ya da bu sorunlardan habersizlikleri, vb., beni bu iki yazıyı yazmaya zorladı.

Bu yazılarda en çok yararlandığım yazarlardan biri olan François Moreau, kitabının sonuna doğru: "Bir biçembilimsel çözümlemede ölü bir imgenin dikkate alınmaması gerektiğini gösterdik," diyor.[39] Demek ki François Moreau'nun amacı şiir yazma tekniğini öğretmek değil, bir şiirsel metni biçembilimsel açıdan çözümlemekmiş. Ama, şiirsel metnin belli bir yöntemle çözümlenmesi o metnin gizlerini, teknikle ilgili gizemlerini duyumsamamıza, kavramamıza yardımcı olmaz mı?

François Moreau sorduğu soruyu J.Taillardat'dan yaptığı bir alıntıyla yanıtlıyor: "Bir imgenin bayağılığının dilsel bir olgu olmasına karşın, onun yenileşmesi yazarın biçemine ilişkin bir olgudur; kişisel yaratı çabası ve bir yazarın yaratıcı dehası eskimiş bir imgenin yenileştirilmesinde ortaya çıkar."[40]

Yazımın sonunda ben de bir soru soracağım: İmgesiz (yani değişmecesiz, mecazsız) şiir yazılabilir mi? İmge, yalnızca bu iki yazıda sözünü ettiğim yöntemlerle mi ortaya çıkar? (Bu iki sorunun yanıtı ya da yanıtları bir başka yazının konusu olabilir.)

Yazımın birinci bölümünde, şiirin dilsel devindirici gücünün doğal dilden sapmayla başladığını, konunun uzmanlarının yardımıyla göstermeye çalışmıştım. Demek ki, bir yöntemden, bir olgudan, bir olanaktan yararlanılsın-yararlanılmasın, şairin ilkin doğal dille hesaplaşması gerekiyor. İmgenin kaynağı işte bu hesaplaşmadır; ve imgesiz iki dizenin karşıtlığı ya da paralelliği de bir imge olanağıdır.

Yazımı bitirirken, sözü Octavio Paz'a bırakmak istiyorum:

Ferruh Tunç

YARGI

Ne taş soyunur kendini aşmaya
ne kavaklar gündür deyip gül açmaya

Bir sarnıcın serinliğidir
her şey dünya kitabında

Gün batımı gerçeği
Ot tadı
Kiremit rengi ya da
ateşli göğün altında

Öyleyse niyedir
şair olduğunu haykırman dağlara
Gül ya da ebru demen
başak rengi
ve çemen
çağla

Her şey kendini açıklamada
bu toy karada oysa
Bu deli denizde
yazılan ardı sıra
nedir şu kadim cümleden başka :

Yani olduğundan daha güzel değildir hiçbir şey.

"Şiirsel yaratış, dile saldırı ile başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından kopartıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşçasına, biricik hale gelirler. İkinci aşama sözcüklerin geri dönüşüdür."

"İmge sözcüğünü şairin söylediği ve hep birlikte şiiri oluşturan bütün sözel biçimleri, ifadeleri veya ifade gruplarını anlatmak için kullanırız."

"İmge ifade edilmez olanı ifade eder."

"Dil anlamdır."

"Dil sonsuz bir anlamlar olanağıdır."

"Sıradan bir kavrayışta olduğu gibi, şiirsel imge de gerçekliğin çoğulluğunu yeniden üretir ve bunu yaparken aynı zamanda o gerçekliğe bir bütünlük verir."

"Anlam ve imge aynı şeydir. Bir şiirin kendi imgelerinden başka hiçbir anlamı yoktur."

"Şiirin imgeleri, düzyazıda olduğunun tersine, bizi başka bir yere götürmez, somut gerçeklikle burun buruna getirir." (Yani şiirsel mesaj kendine döndüğü zaman orada somut gerçekliği bulur diyor Octavio Paz. Ö.İ.)

"Anlam imgenin içinde başlar ve imgenin içinde biter. Şiirin anlamı şiirin kendisidir.[41]

Ve şiirin anlamının başka bir yerde değil de kendinde olması, şiirin "hiçbir şey" değil, ama "her şey" olduğu anlamına gelir. □

YARARLANILAN KAYNAKLAR VE NOTLAR:

(1) François Moreau, *L'Image littéraire*, Société d'édition d'enseignement superieur, Paris, 1982.
(2) Pierre Caminade, *Image et Méthaphore*, Bordas, 1970.
(3) Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Armand Colin/Gallimard, 1977.
(4) Daniel Delas, *Poétique/Pratique*, CEDIC, Paris, 1977.
(5) Daniel Briolet, *Le langage poétique*, Editions Fernand Nathan, 1984.
(6) Jacques Garelli, *La Gravitation poétique*, Marcure de France, 1966.
(7) Georges Jean, *La Poésie*, Editions du Seuil, 1966.
(8) Zeynel Kıran, *Dilbilim Akımları*, Onur Yayınları, 1985.
(9) Michail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Editions Gallimard, 1979. s.197.
(10) Zeynel Kıran, a.g.y.,ss.84-85. (11) Kıran, a.g.y.,ss.87-88. (12) Kıran, a.g.y.,ss.88-89.
(13) Roman Jakobson, in Zeynel Kıran, a.g.y.s.89. (14) a.g.y. s.90.
(15) Daniel Delas, a.g.y., ss.14-15.
(16) Özdemir İnce, "Şiirin Dili I. Şiir ve Dil," Adam Sanat Dergisi, Eylül 1992.
(17) *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, T.D.K. Yayınları, 1980.
(18) A.g.y., s.21. (19) A.g.y., s.58.
(20) Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, 1987. Çev: Ismail Tunalı, ss.59-60.
(21) I.A.Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York - London, 1936. (22) Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, 1975
(23) Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo - London, 1977. (24) T.D.K. Yayınları, 1983. (25) Aristoteles, a.g.y., s.59.
(26) François Moreau, a.g.y.,s.65. (27) In François Moreau, a.g.y.,s.67.
(28) Özdemir Ince, *Şiir ve Gerçeklik*, Broy Yayınları, 1986.
(29) Nancy Blake, *Ezra Pound et l'Imagisme*, Dalta, Université Paul Valery, Montpellier, 1979.
(30) Nancy Blake, a.g.y.,ss.1-3. (31) A.g.y.,s.8. (32) Aristoteles, a.g.y.,ss. 59-60.
(33) François Moreau, a.g.y.,s.14. (34) In Moreau, a.g.y., s.14. (35) In Moreau, A.g.y.s.16
(36) Asım Bezirci, *Ikinci Yeni Olayı*, Su Yayınevi, 1986, ss.7-45.
(37) In Asım Bezirci, a.g.y.,s.27.
(38) In Pierre Caminade, a.g.y.,s.10. (*İlk yayımlandığı yer: Nord-Sud*, Mart 1918)
(39) François Moreau, a.g.y.,s.96. (40) A.g.y., s.97.
(41) Octavio Paz, *Yay ve Lir I. Şiir Nedir?*, Çev.Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayınları, ss.29, 83, 90, 91, 93. Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Editions Gallimard, 1965. Octavio Paz, *El Arco Y la Lira*, 1956.
(Armoni Yayınları tarafından, Ömer Saruhanlıoğlu'nun çevirisiyle yayımlanan *Yay ve Lir I. Şiir Nedir?*, Octavio Paz'ın özgün kitabından yapılmış seçmelerden oluşuyor: I. Şiir ve Şiirsel Eylem, 2.dil, 3.Ritim, 4.Dize ve Düzyazı, 5.İmge. 101. sayfalık bu seçmeler kitabının genç şairlerin, şair adaylarının ve şiiri gerçekten seven okurların başucu kitabı olması gerektiğine inanıyorum.

N.B. Yazımın ikinci bölümünde çok yararlandığım, İsmail Habim Sevük'ün *Edebiyat Bilgileri* adlı kitabını Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi'nde buldum. Kitap 26 Mart 1943 tarihinde Robert College Kütüphanesi'ne giriş yapmış. Yazar "Önsöz"ün altına "Ayaspaşa-Taksim, Ağustos 1942" tarihini yazmış. Ancak, elimdeki kitapta, yayın tarihi ve yayımlayan yayınevinin adı yok. Son zamanlarda küçümsenen "Cumhuriyet Dönemi Aydınları"nın bir temsilcisi olan rahmetli İsmail Habim Sevük'ün hazırladığı kitabın ciddiyetine büyük bir hayranlık duydum. Kitabın dili sadeleştirilerek yayımlanırsa, bir başvuru kitabı olarak büyük bir boşluk doldurur.

HIERONYMUS BOSCH

Michael M. Stanic

Hieronymus Bosch'a ilk kez Archival kayıtlarında 1480'lerde değinildi. O sıralarda Bosch varsıl bir soylunun kızıyla evliydi ve resmi resim çalışmalarını tamamlamıştı. Yirmi beş yaşlarındaydı, çok geçmeden, Meryem Ana Kardeşlik Birliği'ne katılacaktı. Bosch Hollanda'daki Hertogenbosch kasabasında doğmuş, takma adını da o kasabanın adından uyarlamıştı. Soyadının izi Hertogenbosch'da 14. yüzyılın sonlarına kadar sürülebiliyor ve atalarının Aix-la-Chapelle'den geldiklerini gösteriyor. Bosch'un bilinen ama kendi yörelerinin dışına açılamayan sanatçı bir ailenin çocuğu olduğu söyleniyor. Annesinin terzi olmasına karşın Bosch, evliliği ve Kilise'ye yakın olan Meryem Ana Kardeşlik Birliği'ne üye oluşu sayesinde çevresinin en saygın kişilerinden biriydi. Yakışıklı Philip'in huzurunda vaftiz edilmiş bir Yahudi olan Jacob de Almaengien'le tanıştı ve o günlerde Meryem Ana Kardeşlik Birliği adlı tarikata girdi. Kaynaklar Bosch ile Jacob arasındaki ilişki konusunda çok açık bir şey söylemiyorlarsa da bu tanışmanın o zamana kadar hemen hemen hiç tanınmayan bir ressamın yaşamında önemli bir etkisi olmalı. Philip'in kardeşi Avusturyalı Margaret, Hollanda'da saltanat vekiliydi ve Mechlin'de oturuyordu. Bosch'un Jacob aracılığıyla saray'la yakın ilişkiye girmeyi başardığı ve böylece yalnız sayısız iş almakla kalmayıp toplumda da bir yer edindiği kesin gibi görünüyor. "Saray Ressamı" terimi o dönemin koşullarına pek uygun düşmez ve kayıtlarda geçmezse de Bosch benzer bir konumdaydı: Bosch soylu baylar arasında, içindeki yaratıcı enerjinin harekete geçmesine izin veren müşteriler buldu. Jacob de Almaengien'in etkisine gelince, genellikle varsayımlara dayanmak zorundayız: Çok yolculuk eden, bilimsel ve düşünsel gelişmeleri iyi bilen, sözü geçen bir işadamıydı. Jacob'un hangi bağımsız mezhep ve tarikatlara üye olduğu söylenemez. Ama kaynaklar, Bosch'un, bir yanda derin inancının ötesinde bir tutumla, öte yanda keskin analitik zekâsıyla Büyük Üstad'ın düşüncelerinden kendini uzak tutmadığını söylüyor. O zamanlardan kalan yazılı kayıtlara göre resimlerinde fantastik bir biçimde ifadesini bulan özgür düşünce dünyasıyla Bosch'u tanıştırmıştı. 16. yüzyıldan başlayarak Bosch'un, çeşitli gizli toplulukların ve tarikatların üyesi olup olmadığı ya da bunlara ne ölçüde bir yakınlığı olduğu konusundaki söylentiler hızla yayılıyordu. Kuşkusuz resimlerindeki tümüyle yeni imgelerle birlikte Usta'nın oldukça anlaşılmaz yaratıcı enerjisi bugün bile onun doktrinlere aykırı gruplarla bağdaştırılmasına — hiçbir kanıt olmasa da — yol açıyor. Ama Tarikat'ın yanında olan önemli müşterileri arasında anlayışlı ve ileri görüşlü hayranlar bulmuş olmalı. 1510 gibi erken bir tarihte Avrupa'daki ünlü koleksiyonlarda, örneğin Madrid'de, Venedik'te, Brüksel'de, resimleri görülmeye başlandı. 1516'da ise Hieronymus Bosch'un cenaze töreni yapıldı.

Çok az sayıda tarihten ve olaydan başka Bosch'un yaşamıyla ilgili pek bir

Pontius Pilatus'un Huzurunda İsa, Ağaç üzerine yağlıboya 84.5x108 cm.

şey bilmiyoruz. Bu yüzden kişiliği, hatta daha da çok, benzersiz sanatı hakkında oldukça fazla sayıda asılsız söylenti, öykü yayıldı, spekülasyon yapıldı. Eski bir sanatçı aileden gelen Bosch'un yaşamı, müşterileri, dostları ve en önemlisi yapıtı üzerine kendi hiçbir düşüncesi, yorumu bugüne kadar elimize geçmedi; resimlerinin kesin tarihini belirlemek hemen hemen olanaksız. Yalnız Bosch'un çağdaşı olmakla kalmayan, aynı zamanda düşünce zenginliği, yaratıcı enerji bakımından Bosch'u andıran ve ardında kendi yaratıcı dönemiyle ilgili sayısız döküman bırakan Leonardo da Vinci'nin tersine Bosch'un tablolarını yorumlayabilmek için resimlerinin dışında başvurabileceğimiz başka hiçbir kaynak yok.

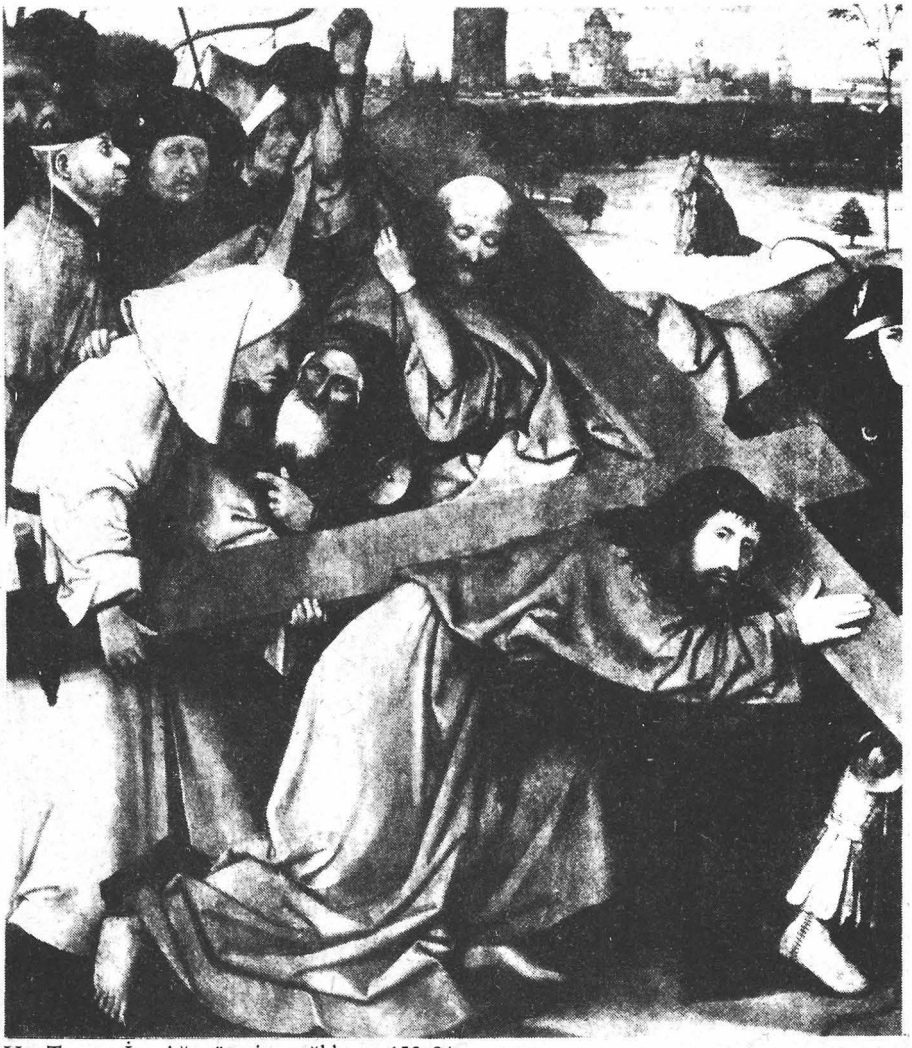
Bosch'un gizleri çözülemeyen yaşamı gibi yapıtının ve içsel güdülerinin de derinliklerine inilemeyecek. Tablolarının öylesine ulaşılmaz simgesel ve alegorik boyutları var ki ve öylesine düşseller ki yıllardır uğraşan araştırmacılar bize Bosch'un yapıtlarıyla ilgili kapsamlı bir açıklama vermeyi başaramadılar. Bosch önceleri azizlerin yaşamlarını resmetmekle uğraştı, sonra kendini İsa'nın Çilesi'ni betimlemeye verdi ve en son da Son Gün'ün yeni yorumlamalarına girişti. O zamana kadar yüzyıllar boyunca oluşturulan ve hemen hemen hiç değiştirilmeyen tarif edilmiş biçimlere ait kesin ölçütler Kilise öğretisiyle yakından ilgili böyle konuların ele alınışını belirliyordu. Sanatçılar katı bir hiyerarşik düzene ve Kilise'nin dogmatik öğretilerine karşı sorumluydular. Değişiklik kuşku uyandırıyor, sanatçılar, geleneksel konuları değişik bir biçimde yorumlama fırsatını çok ender buluyorlardı. Bir *Madonna*, bir *St. John*, bir *Son Gün*

hep aynı katı yasalara bağlıydı; Kilise ve Devlet'in keskin gözü perspektif, uzam ve hepsinin ötesinde manzara uygulamalarında yalnız küçük değişikliklere izin veriyordu.

Ufukta görünen Modern Çağ'ın çocuğu olan Bosch resimlerde bildik imgelerden uzaklaştı, resimde kendi hırslı ve yaratıcı biçimiyle devrim yaptı. Çok geçmeden — hayranlıkların yanı sıra — iftiralar, lekelemeler ve başka çirkin saldırılar başladı. Bosch birdenbire hiç alışılmadık bir görünümdeki *Son Gün*'ü ortaya çıkardı; mahkeme sahnesinin yerini garip görünüşlü adamların ve şeytansı yaratıkların çektiği *Saman Arabası* aldı. Böylece *Son Gün* insanlığın günahlarının ve kötülüklerinin alegorik bir biçimde resmedilmesine dönüştü. Bosch *İncil* konularını ele alıyor, insanı yapıtının merkezine koyarak konuların mesajını ufak ufak değiştiriyordu. Bu noktada, elbette, insanı tam anlamıyla ikinci derecede gören Orta Çağ'dan ayrılıyordu. İnsan'ın Bosch'un yapıtında gerçekçi bir biçimde görülmesi Rönesans'a ayak uydurmak demekti. Aynı zamanda İtalyan Rönesansı'nda insanın yaratılış harikasının biçimlenmesi olarak gösterildiği de göz önünde bulundurmalıdır. O yaratılışın en üst noktasıdır, yaratıcı olarak biçim verebilen, yazgısını kendi eline alabilen, Kilise'den ve Devlet'den bağımsız bir varlıktır. Bosch da dikkatini insana çeviriyor ama, onu kötülükleri, sınırsız budalalığı ve günahlarıyla gösteriyor. Bu zıtlığı daha iyi gözler önüne serebilmek için Bosch dünyayı insandan farklı resmediyor — başlangıçta İtalyan Rönesansı'na olanaksız görünen bir yaklaşım. Bosch için görünüm, ya, değerler dizisine değil evrensel yasalara göre işlev gören, bu yüzden insanla pek ilişkisi olmayan bir görünümdür, ya da insanoğlunun kötülüklerini ve bu kötülüklerin sonuçlarını açıklama göreviyle abartılarak ayrıntılarıyla işlenmiş, fantastik ve alegorik bir görünüm.

Resimlerinde yansıyan grotesk mimarinin aşırılığındaki gözüpeklik Bosch'

Saman Arabası, Ağaç üzerine yağlıboya, ayrıntı.

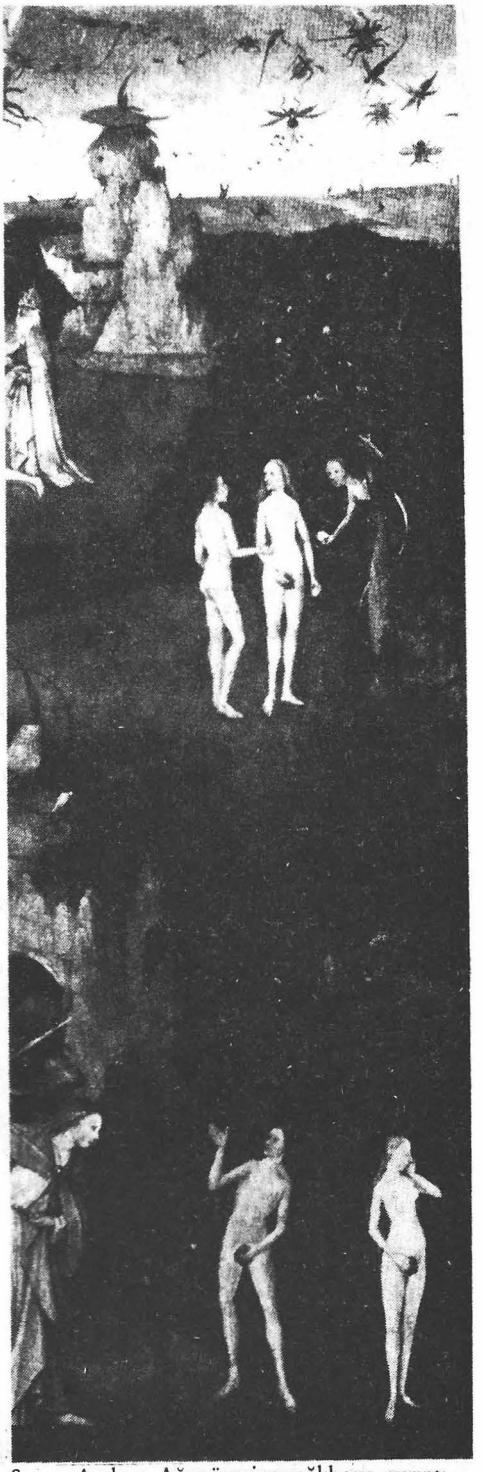


Haç Taşıyan İsa, Ağaç üzerine yağlıboya, 150x94 cm.

un resimlerindeki görünümlerin anlamını belirliyor. Bu görünümlerin doğal dünyayla hiçbir ilişkisi yok. Çiçekler ve hayvanlar da Bosch'un resimlerinde aynı biçimde kullanılıyor. "Yaratılış"ın biçimlendirdiği dünyaya ait değiller ama, doğa gibi, mimari gibi, insanlık gibi aynı çılgın yasalara bağlılar. Evrim ortadan kalkmıştır. Ona göre her şey olabilir. Mimari bitkilerle karışıyor ve doğa "mimari" biçimler alıyor; ya da, en azından, doğanın, Bosch'un böylece, yalnız doğayı değil, fiziksel yasalarla yaratılan dünyayı da değiştiriyor. Ne ciddiyet, ne yaşlılık, ne doğum, ne ölüm kendi iç dünyalarıyla uyum gösteriyorlar. Bu saçma ve ürkütücü görüntüler inanılmaz bir düşgücünün ürünü olarak dile getiriliyorlar. Modern psikolojinin, tıbbın ve rüya yorumlarının yardımı olmaksızın bu düşgücünün gizi açıklanamaz, hatta bunlar bile, bu konuya ancak bir ölçüde açıklık getirebilirler.

Bosch'un yaratıcılığında, yalnız zamanının korkularına değil, aynı zamanda tabuların ve Kilise'nin yasakladığı özlemlere ve arzulara da değindiği kesin. Çıkış noktası olarak bilinen atasözlerini ve deyişleri kullanan Bosch, ya-

zınsal ve popüler geleneklerle göreneklerin resmini yapmaya başlıyor, ama bunları da insanın budalalığının ve kötülüğünün simgesi olarak kullanmaktan geri kalmıyor. Insandaki bütün özlemleri ve güdüleri resme yansıtıyor; bunlar Bosch'un resimlerinin işareti oluyorlar. Ona göre insanoğulları ayrı bireyler değil, tanımlanamaz bir kütlenin parçaları; sonuçta ayırt edilebilecek kişilikler olarak ortaya çıkmalarına izin vermiyor; onun yerine, bir yanda Orta Çağ'ı anımsatan, öte yanda İtalyan Rönesansı'yla atbaşı giden bir özellik olan tipik dış görünümler sunuyor. İster *Budalalar Gemisi,* ister *Deliliğin Tedavisi* gibi dünyaya ilişkin alegorilerinde olsun, ister *Ölümcül Günahlar* ya da azizlerin yaşamları gibi kutsal konularda olsun, Bosch tanıdığı insanların portre benzeri resimlerini yapmakla pek ilgilenmiyor. Bütün bu bedenler sahiplerinden ayrılıyorlar ve yalnız insanda tipik olan belli başlı niteliklerin görünümlerini yansıtıyorlar; Bosch bunları kusurlar ve günahlar diye ayırıyor. Ne acı çeken, ne de keyif alabilen insan karakterini resmeden Bosch insan kişiliğini de doğaya uyguladığı biçimde yok ediyor. Burada gördüğümüz şey cennet, dünya, cehennem arasında bir yerlerdeki insanlar olmaktan çok ruhsal durumlardır. Bosch ruhu iyiden kötüye giden kaçınılmaz yolda çiziyor. *Saman Arabası*'nda tartışıldığı gibi ruh kendini cennetten cehenneme giden bir yolculukta, ya da Araf'ta buluyor ve yalnız dünyadaki kısa duraklama sırasında Tanrı ve Cennet için karar verme şansı var. Şeytanın güttüğü insanoğlu bu görevi başaramaz ve bu dünyada *Budalalar Gemisi*'ndeki gibi çöküşe doğru gitmektedir. "Yaratılış"ın yanı sıra Bosch'un yapıtlarında, günümüz insanının atom tehlikesi, yeni hastalıklar v.b. karşısında duydukları gibi, kötümser bir varoluş korkusunun bulunduğunu görüyoruz. Bunların ötesinde Bosch'un resimleri düş gücümüzü her zaman olumlu bir biçimde harekete geçiren belli bir ironiyi, harika bir saflığı içeriyor. □



Saman Arabası, Ağaç üzerine yağlıboya, ayrıntı

Elif

SUSKUNLUK

"Dağlarım var!"

Su yürüdü
doldu gece
hiç kimse yoktu
suskunluğuma...

"Konuştuk!
Söz yoktu aramızda..."

Karanlık
dolanırken yollarıma

"Bir sevinç
düştü çocukluğumdan!"

Çoğaldım
Nehirler, hasretler
ayrılıklar gibi...

"Çoğaldım
sessizlik gibi..."

11 Aralık 1989, NY

SONBAHAR

Sessizlik
hüznün senfonisi...
Sen
"belki O"
bekleyiş?..
Su
"Tarihi varlığın"
Şimdi bulut!
"Hiç'lerin
Hiç oluşu"
Yok olan
Var olmaz
demiş ya düşünür;
Uzun *Yok*'luk serüveninde
hep Sonbahar...

13 Nisan 1991 NY

ARABESK KÜLTÜR VE TÜRKİYE

Vakur Kayador

Türkiye çeyrek yüzyılı aşkın bir süredir büyük bir toplumsal karmaşayı ve çöküntüyü yaşıyor. Hızla değişen demografik yapısıyla, "köylü doğallığını köyünde bırakan, kentli inceliğine erişemeyen" milyonlarca insanıyla 21.yüzyılın eşiğinde hiç de iç açıcı olmayan görüntüler sergiliyor. Sosyal ve kültürel erozyon, çok büyük çoğunluğu çocuklardan ve gençlerden oluşan "duyarsız, belleksiz, tarihsiz ve dolayısıyla talihsiz" ülke nüfusu tarafından algılanamıyor. Bu standart altı düzeysizlik, her geçen gün biraz daha kanıksanıyor, olağan karşılanıyor ve "maalesef" büyük bir aymazlıkla sahipleniliyor, savunuluyor. Geleneksel kültürün otokratik saygıya dayalı ama örtülü sevgiyi ve kollektif dayanışmayı içeren değer yargıları yavaş yavaş terk edilirken, endüstrileşmenin, kapitalistleşmenin göstergesi olan "gelişmiş kent kültürü" bir türlü yaratılamıyor. Bunda şaşacak bir şey yok aslında; çünkü bütün "çağ atlama" masallarına karşın Türkiye bir türlü kapitalistleşemiyor; temel endüstrilerinin gelişimi engellendiği için üretim kanallarını açıp üretim süreçlerini harekete geçiremiyor; bunları gerçekleştiremediği için de sağlıklı bir kent ortamı ve onun ürünü olan "kentli bilincine ulaşmış" çağdaş insan topluluklarını yetiştiremiyor. Edilginlik, birikimsizlik, "yapay ve yalan yaşama", en önemlisi "düzeysizlik" üzerine yaratılmış adına "arabesk" denilen bir yaşam biçimi, toplumun kültürel kimliği ve aşılamayan kader'i oluyor.

Bu kültürü tanımlamak ve temel özelliklerini irdelemek için ülkenin yakın dönem iktisadi ve siyasi politikalarını incelemek, modern kent kültürünün Batı'da ve ülkemizdeki geçmişini değerlendirmek gerekiyor. Ancak o zaman bu kültürün oluşma nedenleri ve çıkış noktalarını doğru saptayabiliriz... Bugün böylesine olumsuz görüntüler veren Türkiye, 20. yüzyılın ikinci çeyreğine girilirken çok farklı özelliklere ve gelecekten umutlu olmak için birtakım önemli gerekçelere sahipti. Cumhuriyetin kurucuları, o dönemin önder ve aydın kadroları, her şeyiyle çürüyüp tükenen teokratik bir imparatorluğun enkazından, dış düşmana karşı verilen zorlu bir kurtuluş savaşıyla pırıl pırıl yepyeni bir devlet çıkarmayı başarıyorlardı. Politikayı dünyanın cehennem ateşlerinde yandığı bir dünya savaşı ortamında ve 600 yıllık bir imparatorluğun tükeniş sürecinde öğrenen bu kadrolar, "iktisadi ve siyasi bağımsızlık" ile "temel endüstrilerin kurulması"nın, kalkınmanın ön koşulları olduğunu gayet iyi anlıyorlardı. Bu anlayışla, Batı'nın ciddi engellemelerine karşın, kalkınmanın motor gücü olan demir-çelik endüstrisi-

ni güçlükle kuruyor; ülkeyi boydan boya demiryollarıyla donatıyor; çimento gibi, şeker gibi, tekstil gibi ikincil endüstrileri oluşturmayı da ihmal etmiyorlardı. Bunların yanı sıra Rönesans ve Reform'la, Aydınlanma Çağı'nı yaşamamış Türkiye'de gerçek anlamda kültürel reformlar yapıyor, çağdaş Batı uygarlığıyla ulusal bir sentez oluşturmayı amaçlıyorlardı. Ama bu işler kolay işler değildi. Kaynakları yıllarca işlenmemiş, sermaye birikimi sağlanmamış bir ülkede, yüzlerce yıl beyinleri şeriatla uyuşturulmuş insan topluluklarıyla böyle büyük atılımları gerçekleştirmek çok güçtü. Türkiye bu zorlu yollardan geçerken doğal olarak kendi halkından özveri istiyor, bu özveri ve sıkıntının karşılığı olarak "tünelin ucundaki ışığı" gösteriyordu. Ülke zorunlu olarak otokratik bir biçimde yönetiliyor, ama bütün acılar "Türkiye insanının yarınları" adına yaşanıyordu... Tıpkı endüstri devrimi sonrası vahşi kapitalizm uygulamalarıyla inim inim inleyen ama sonunda yoksulluğunu aşan Avrupalı işçiler gibi, tıpkı Avrupa'nın türevi sayılabilecek zorlu süreçler ve kanlı savaşlar ardından kapitalistleşmeyi ve kalkınmayı başaran Amerikalılar gibi, tıpkı devlet kapitalizmiyle iliği kemiği sömürülen ama neticede sermaye birikimini sağlayıp kaynaklarını işleten Japon halkı gibi, Türkiye de kalkınmanın zorlu ama doğru uğraşını veriyordu... Bugün Radikal İslamcıların bazılarının "Kurtuluş Savaşı düzmece bir Batı oyunuydu" tezleri de, çağdaş Amerikan ve Avrupa yandaşlarının "O dönemde tahtaya tek çivi çakılmamıştır" görüşleri de; bir kısım Marksistlerin "Dönem yöneticileri ekonomi bilmiyorlardı" iddiaları da ciddiyetten uzak, siyasi tarih bilgisizliğinden ve daha çok, tarihi amaçlı olarak çarpıtma çabalarından başka bir şey değildir.

Böyle bir çizgide mücadelesini sürdüren Türkiye, katılmadığı İkinci Dünya Savaşı yıllarında, doğal olarak kalkınma politikalarını frenlemek zorunda kalıyordu. Bu savaş sonrası Yalta'da çift bloklu yeni dünya düzeni kurulurken Türkiye, ABD ve Batı dünyasının payına düşüyordu. Dünyanın yeni süper gücü ve büyük patronu ABD ile yakından tanıdığımız Avrupa, her zamanki oyunlarını dünyada ve Türkiye'de yeniden sahnelemeye başlıyorlardı. Geri kalmış ülkelerin endüstriyel gelişmelerini engellemek, onları ucuz hammadde deposu olarak kullanmak ve kendilerinin yüksek teknoloji ile ürettikleri sanayi ürünlerinin pazarı durumuna getirmek, bildiğimiz, "hatta ezberlediğimiz" sömürü yöntemleriydi. Oysa Türkiye'nin o yıllardaki iktisadi ve siyasi politikaları, bu yöntemlerin uygulanması için hiç de uygun değildi. Batı ve ABD için tam anlamıyla "yaramaz çocuk" durumundaydı Türkiye... Durup dururken sanayileşmeye çalışmak, kendi kaynaklarını kendi olanaklarıyla işletmeye çabalamak, bağımsızlık politikalarıyla başına buyruk işler yapmak da neyin nesiydi?.. Hele hele kendini ilgilendirmeyen bir savaşa girmemek, büyük sözü dinlememek olacak şey miydi?.. Hem sonra önüne gelen ekonomik kalkınma diye tuttursa, endüstrileşmesini sağlamaya kalkışırsa dünya düzeni altüst olmaz mıydı?.. Kısacası 20.yüzyılın ikinci çeyreğinde Türkiye "hizaya getirilmesi" ya da başka bir ifadeyle "defteri dürülmesi" gereken bir konumdaydı. Dünyanın efendileri bunu nasıl yapacaklarını da gayet iyi biliyorlardı. Böyle durumlarda Batı demokrasisi, her derde deva lokmanruhu gibiydi. Kendilerinin ne kadar zor yollardan geçtikten ve ekonomik kalkınmalarını sağladıktan "yani refahı paylaşır düzeye geldikten" sonra demokrasiye kavuşabildiklerini unutabilir (!), geri kalmış ülkelerde sıralamada küçük bir

→

Sunay Akın

KIRIK KİBRİT

Her kapı eşiğinde
çocuk mezarı diye takıldığınız
45 numara ayakkabılarımla
içinde etleri çürüyen
bir çocuk ceseti taşıdığımı
nasıl da bildiniz

Hiçbir bardakta
dudak payı bırakmadınız bana
bir kaşık sesini
bile çok gördünüz
şekersiz içerek
çaylarınızı

Bakarak yürüdüm oysa balkonlara
göz göze
gelebilmek için
çamaşır ipinin arkasına astığı
iç çamaşırlarının
ıslaklığına sürünerek
kanaryasını güneşe çıkaran
bir kadınla

Yanıma yaklaşıp kibrit istediğinizde
ıssız bir adaya düşen
yalnız adamın
dumanı görülsün diye yaktığı
ateşiydi sizlere
uzattığım

Ve siz
her seferinizde
sigaranızı yaktınız
ama açıktan geçen gemiler gibi
yanınıza beni almadan
gittiniz!..

değişiklik (!) yapabilirlerdi. Önce demokrasiyi "ama az gelişmiş ülkelerin standartlarına göre, istendiğinde rafa kaldırılabilir türden, kendi uygun gördükleri bir demokrasiyi devreye sokup kalkınmayı bir başka bahara erteleyebilirlerdi. İşte bu politikaların uygulamaya konmasıyla, ülkemizde 1950'de adı "demokrat" olan parti iktidara geliyor, doğrusuyla yanlışıyla, kalkınma savaşı veren ve sağlıklı bir demokratik sistemin alt yapısını oluşturmaya çalışan Türkiye'nin yoluna taş konuyordu.

Bu konu üzerinde fazlaca durmak gereksiz gelebilir, ama bugünkü çöküntünün nedenlerine inebilmek için yaşanan süreci iyi anlamak gerekiyor. Çünkü bu çöküntünün kökeninde bu temel politika değişikliği ve "gerçek kalkınmadan vazgeçme" olgusu yatıyor... İktisadi ve siyasi bağımsızlık politikalarının bırakılıp temel endüstrilerin kurulması uğraşına son verilince ülke bir anda yabancı sermaye akınına uğruyordu. Salça, margarin, yağlıboya, meşrubat, deterjan gibi gerçek kalkınmaya katkısı olmayan "ıvır zıvır fabrikalar" yabancı sermaye desteğiyle kurulmaya başlıyordu. Yeni Sistem'in bu fabrikaların kurulduğu büyük kentlerde ucuz işçiye "daha doğrusu, ucuz insana" gereksinimi vardı. Onun da kolayı hemen bulunuyordu. "Malum böyle demokrasilerde çareler hiç tükenmez." Marshall yardımıyla köyler bir anda ihtiyaç fazlası modern tarım araçlarıyla dolup taşıyordu. Dolayısıyla %80'den fazlası kırsal kesimde yaşayan ülke insanı için ciddi bir işsizlik sorunu ortaya çıkıyor, 1950'li yılların ortalarında başlayan, 1960'larda ivme kazanan bir kırdan kente göç dalgası yaşanıyordu.

Bu süreç aslında Batı'da da değişik biçimde görülmüştü. 19.yüzyılda endüstri devrimi sırasında orada da köyler bir anda kentlere akmış, aile yapısından başlayarak bütün toplum dokusu değişikliğe uğramıştı. Ancak oralarda temel endüstriler, bir başka ifadeyle fabrika üreten fabrikalar bulunduğu için, sanayi, kente gelen bu insanları rahatlıkla kapsayabilmişti, dolayısıyla köylü toplulukları kolayca işçileşebilmişlerdi. Yine de kent kültürüyle barışık modern endüstri toplumunu yaratabilmek zaman almış, birtakım uyum sorunları yaşanmıştı. Birkaç kuşak sonra da kırsal alana yönelik yatırımlar arttırılmış, belli ölçülerde köye dönüş süreci bile başlamıştı. Ülkemizde yaşanan sancı ise yetersiz endüstrilerin, köyden kente gelen binlerce insana iş olanağı sağlayacak zenginlikte olmamasından kaynaklanıyordu. İşçileşmek yerine işsizleşmek durumunda kalan bu insanlar, zaten yaşanması kaçınılmaz "uyum sorunu"na ek, daha büyük sorunları ve karmaşayı getiriyorlardı. Kısa zamanda "testide buz gibi soğuk su satıcılığından" bilet-jeton karaborsacılığına kadar, üretkenliği bulunmayan, asalak ama masum sektörler yaratabildikleri gibi, pavyon fedailiği, kadın satıcılığı, 80'li yıllardan sonra tehditle çek-senet tahsilatı gibi özel beceri (!) gerektiren alanlara da yöneliyorlardı. Kapıcılık, odacılık, hamallık, dolmuş şoförlüğü demirbaş işleri arasındaydı. Ancak burada sorun, köylülerin işsizleşmesi ya da üretken olmayan iş kolları yaratmalarından ibaret değil. Asıl üzerinde durulması gereken nokta, işçisiyle işsiziyle bu insanların kent kültürüne erişecek, onunla bütünleşecek yetkinlikte olmamalarıydı; ülke koşullarının ve izlenen politikaların bu gelişmeyi göstermelerine izin vermemesiydi.

Burada da, kent kültürü üzerinde durmak ve bu kavramı genel çizgileriyle incelemek gerekiyor... Avrupa'nın ve Osmanlıların çok farklı tarihi gelişim

Ali Asker Barut

BİR YAZ DAHA ESKİR

Yağmur yemiş sırılsıklam bir karanfil
Bir tenhalığa gülümsüyor içimde
Henüz silinmemiş bir ay parçası
Çoktan aydınlanmış gökyüzünde
Ah Galata kulesi!
Bizanslı sarışın çocuk!
Yıllardır hüzünle bakıyor denize

Yükünü boşaltmış bir gemi geçiyor uzaktan
Evlerin denize açık pencerelerinde kadınlar
Ki her biri nasıl da yalnız
Dalıp dalıp gidiyorlar o pencerelerde
Yağmurun içinde ıpıslak bir gökkuşağı
Güvercinle doluyor
Üsküdar çarşısı

"Senin gittiğin yollardan yalnızlık gelir"
Kana boyanır içimde
Bütün aşk kelimeleri
Günün ilk otobüsüyle son otobüsü arasında
Bir yaz daha eskir!
Ve ben artık başlasam da
Bitiremem, başladığım hiçbir şiiri.

çizgilerine karşın, büyük kentler kurabildiklerine tanık oluyoruz. Avrupa'da Orta Çağ'da küçük feodal birimler halinde yaşam sürdürülürken, "özellikle sahillerde" ilk büyük kentlerin kurulduğunu görüyoruz. Aristokrasinin ve ruhban sınıfının egemen olduğu, burjuvazinin ticari etkinliğiyle ortaya çıkıp kendini hissettirmeye başladığı bu yapı Yeni Çağ'la değişecekti. Ruhban sınıfının ağırlığını yitirdiği, burjuvazinin yükselen güç durumuna geldiği Yeni Çağ büyük ticaret ve kültür merkezlerinin kurulduğu dönemdir. Bu büyük kentler, bütünüyle aristokrasi ve burjuvazinin ürünleriydi. Bu çağın sonunda, ekonomik etkinliği eline geçiren burjuvazi aristokrasiyi fiilen tasfiye ediyor, mutlak güç durumuna geliyordu... Yeni Çağ ise, insanlık tarihinin en büyük teknolojik, siyasal, sosyal ve kültürel değişimlerine yol açan Endüstri Devrimi'ni getiriyordu. Bunun sonucunda "seçkin kent kültürü" ile "modern sanayi ortamı"nın sentezi olan bir "kent uygarlığı" ortaya çıkıyordu. Batı

uygarlığının 19.yüzyıla uzanan bu yeni kimliğinin temelinde, üretimden kopuk aristokrasinin inceliği ve zarafetiyle, hayatı hayatın içinde tanıyan, üretken, yaratıcı, çalışkan ve kavgacı burjuvazinin harcı bulunuyordu. İşte bu sentez, Endüstri Devrimi sonrasında, yeni oluşan işçi sınıfını da kapsayarak modern kent yaşamını ve kentli bilincini yaratıyordu... Makine düzeni içinde işleyen endüstriyel bir çarkın parçası olmak, buna karşın "birey" olduğunu hissedebilmek, temel hak ve özgürlüklerine sahip çıkabilmek, yalnızca fiziki ihtiyaçlarının kıskacında kalmayıp sosyal ve kültürel ihtiyaçlarına da aynı duyarlığı göstermek, zaman kavramının değerini anlamak, toplu yaşam bilinci içinde başka insanlara, yasalara, kurallara, toplumsal normlara saygılı olmak bu kültürel yapının ve onun ürünü olan insan modelinin ilk anda akla gelen belirgin özellikleriydi.

Toplum yapısı ve üretim ilişkileri Batı'dan çok farklı özellikler taşıyan Osmanlıların tarihte İstanbul, İzmir, Bursa, Edirne, Konya, Adana, Kayseri, Diyarbakır gibi büyük kentlere sahip olduklarını görüyoruz. Bütünüyle toprağa bağlı bir ekonomik düzen içinde çok güçlü bir merkezi otoriteyle yönetilen Osmanlı toplumu, Batı'nın yaşadığı atılımcı süreçlerden geçmemişti. Toprakta özel mülkiyetin olmayışı sermaye birikimini ve burjuvazinin oluşmasını engellemişti. Ancak XVIII. yüzyılda, çöküşün hızlandığı dönemlerde, yönetim aczinin sonucu Batı burjuvazisiyle ilgisi olmayan gerici bir toprak ağalığı türemişti. Yani Osmanlı toplum yapısı, Batı'nın modern kent uygarlığını yaratan, farklı sınıfsal özelliklerinden ve toplumsal koşullarından çok uzaktı. Ama yine de büyük kentler kurabilmişti ve Batı standartlarının dışında bir kent kültürü üretebilmişti. Ancak bu kültür Batı burjuvazisinin eseri olan "birey insan" kimliğinin ortaya çıkardığı bir kültür değildi. Osmanlı sistemi İslam kozmogonisi içinde ancak "kul insanı" yaratabilmişti. Bu insan tipi, biricik üretim aracı olan toprağın sahibi Tanrıya ve onun yeryüzündeki temsilcisi Sultana bütün benliğiyle bağlı insandı; otoriteye saygılıydı, disiplinliydi, soru sormayı sevmeyen, kanaatkâr ve edilgin insan örneğiydi. Bu insanlardan oluşan Osmanlı toplumu, her şeye karşın dünyada iz bırakan bir uygarlığın sahibiydi. Bu uygarlık, Asyalı akıncı Türkle, İslam kültürünün, antik Anadolu uygarlıklarının ve muhteşem Bizans'ın özgün bir senteziydi. Bu kentleri kurabilmesinin en önemli nedenlerinden biri belki de bu sentezdi.

Osmanlı yönetiminin, en güçlü olduğu ve 15. ve 16. yüzyıllarda bile, Batı'nın Yeni Çağ'da kurmaya başladığı sömürü çarklarını işletememesi, tükeniş sürecini hızlandırmıştı. 18. ve 19. yüzyıllarda, çöküşün kaçınılmaz hale geldiği dönemlerde, İstanbul ve İzmir dışında doğru dürüst kent kalmamıştı. Anadolu, Kurtuluş Savaşı sırasında ve Cumhuriyetin ilk yıllarında bakımsız köyler ve kasabalar yığınına dönmüştü.

Cumhuriyetle birlikte halk topluluklarının dışında üç egemen sınıf belirmişti. Bunların ilki toprak ağaları, ikincisi İstanbul ve İzmir'deki "bir bölümü daha sonra sanayi burjuvazisine dönüşecek olan" tüccarlardı. Üçüncü bölüm ise Ankara'da yeni oluşan bürokrasiydi. Kent kültürünün temeli doğal olarak İstanbul ve İzmir'de tüccarlara, Ankara'da ise bürokrasiye dayanıyordu... Osmanlı ümmetinden Türk ulusu yaratmayı ve çağdaş Batı uygarlığına ulaşmayı hedef alan genç Türkiye Cumhuriyetinin resmi kültür politikasında, Batılı değerlerin topluma benimsetilmesi çok önemli bir yer tutuyordu. Laik

Cumhuriyet ilkelerini ve reformlarını topluma kabul ettirebilmek için Osmanlı'nın bütün kurumlarına ve kültürel değerlerine karşı çıkıyorlardı. Bugün bu "karşı çıkış"ın dozunun kaçırıldığını söylemek mümkün belki. Örneğin Amerikalıların, Teksas çobanlarının saçma sapan öykülerinden, Vietnam batağında yedikleri nanelerden bir kültür ve tarih yaratabilmek için nasıl çırpındıkları düşünülürse, koskoca bir dünya imparatorluğunun kültür mirasına böyle sıkı gümrükler (hatta ambargo) uygulamak ciddi biçimde eleştirilebilir. Ama genelde doğru ve tutarlı bir politika izleyen dönem yönetiminin hangi zorluklarla karşı karşıya olduklarını da unutmamak gerekir. Ayrıca Cumhuriyetin ve yapılan reformların, o günkü Türkiye halkı tarafından içtenlikle benimsendiğini düşünmek fazla iyimserlik olur.

Bu ortamda alafranga-modern yaşam ile alaturka geleneksel kent-kültürü, Cumhuriyet dönemi kent kültürünün iki kanadını oluşturmaktaydı. Tanzimat'tan beri süregelen Doğu-Batı çatışması yine kendini hissettiriyordu. Alaturka müzikle ifadesini bulan alaturka kültür, ince ve içli bir duyarlığın, önemli ölçüde de içe dönük insan kimliğinin yansımasıydı. Enderun kökenli bir müzik olan alaturka, 19. yüzyılla birlikte saraydan çıkıp daha basit formlarıyla "kimi zaman içli, kimi zaman şen şakrak temalarıyla" İstanbul mahallelerine, ara sokaklarına uzanarak halkla kaynaşmıştı. Hafız Burhan'lar, Deniz Kızı Eftalya'lar bu tek sesli, ama kendi yapısı içinde tutarlı, düzeyli ve güzel müzik türünün sevilip benimsenmesinde önemli pay sahibi olmuşlardı. Pırıl pırıl bir Türkçeyle icra edilen, biraz da sulugöz insan duygusallığı taşıyan alaturka, temelleri ve sınıfsal kökeni olan, kendine yalan söylemeyen özgün bir türdü. Nasıl Anadolu insanı yüzlerce yıl acılarını sevinçlerini bağlamanın tellerine, türkülere dökmüşse, Cumhuriyet döneminin orta sınıf kent insanı da bu müzikle kendini ifade edebilmişti. Alaturka, cumbalı evlerin, gramofonlu mahalle kahvelerinin süslediği, yalın-içten bir yaşamın simgesi gibiydi.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ülkede daha değişik rüzgârlar esmeye başlamıştı. Soğuk savaşın soğuk rüzgârları okyanusun ötesindeki sevgili dostla! olan ilişkileri iyice sıcaklaştırmaya başlamıştı. Avrupa kültürü de, popüler ülke kültürünün alafranga kanadıyla daha içli dışlıydı artık. Batı'da savaş sonrası ortaya çıkan ve genç kuşakların savunuculuğunu yaptıkları, bütün törel değerleri sorgulayan, konformizme başkaldıran özgürlükçü düşünceler, bizde de "yukarı taraflarda" yansımasını buluyordu. Sürrealizm, Dadaizm, Egzistansializm ve Letrizm gibi sanat ekolleri Batı'da büyük tartışmalara yol açarken, bizde de Garip şiiri ve II.Yeni Hareketi, hem içerik, hem de biçim olarak, klasik kalıpları kıran sanat hareketlerinin en tipik örnekleri oluyordu. Ülke aydını ayrıca İvo Andriç'leri, Istrati'leri, Hemingway'leri, Steinbeck'leri, Sartre'ları, Kafka'ları, Camus'ları yakından tanıyor, "birey insan" kavramı ile karşılaşıyordu.

Özellikle 1950'li yıllarla birlikte popüler kent kültürüne "Amerikancılık" kesin biçimde damgasını vuruyordu. Beyaz perde aracılığıyla, Büyük Reis'in dünyasıyla çok yakından tanışıyor, ona hayranlık duyuyorduk. Humprey Bogart'lar, Clark Gable'lar, Glenn Ford'lar, John Wayne'ler delikanlılarımızın örnek aldıkları "maço erkekler"di. Vivien Leigh'ler, Lana Turner'lar, Ava Gardner'ler, Bette Davis'ler genç kızlarımıza nasıl olmaları gerektiğini öğretiyorlardı. Blue-jean giymeyi, yayvan ağızla sakız çiğnemeyi, Clark

çekmeyi vs. vs. hep bu dönemde öğreniyorduk. O yılların resmi politikası gereği, canla başla küçük Amerika olmaya çalışıyor, mahallemizin milyoneri olmak için gayret sarfediyorduk. "Malum iktidar partisi her mahalleden bir milyoner yetiştirmeye kesin kararlıydı..." Aynı sıralarda popüler kültürün alaturka kanadı bir yandan yeni satın aldıkları radyo alıcılarının keyfini çıkarıyor, bir yandan da saz bahçelerinde gümüşsuyuna batırılmış bakır semaverlerinde demledikleri tavşan kanı çaylarını içip Münir Nurettin'leri, Safiye Ayla'ları, Hamiyet Yüceses'leri, Müzeyyen Senar'ları zevkle dinliyorlardı. Bu arada Zeki Müren'li günlere hazırlanıyorlardı... Böyle, çokçası hoş biraz da boş yaşayıp keyifli günler geçiren kent insanı, belli bir uygarlık birikimine, görgüsüne, kentli bilincine ulaşabilmişti. Bugün orta yaşı geride bırakmış kuşakların endüstrileşme ve içgöç öncesi yıllara duydukları özlem, geri getirilmesi mümkün olmayan gençlik yıllarına duyulan bireysel ve sıradan bir nostalji değil kesinlikle. Saygı, incelik gibi değerler o zamanlar "alçalan değerler" ya da "out" konumundaki kavramlar değildi. O yıllar paranın tek Tanrı, statünün her şey olmadığı, insanı insan kılan ve her dönemde geçerli olması gereken (ama olamayan) dostluk ve dayanışma gibi kavramların hayatımızdan bütünüyle çekilmediği, yozlaşıp tükenmediği yıllardı; görgüsüzlük, bilgisizlik, hödüklük, fırsat düşkünlüğü yaşam biçimi olarak kanıksanan, savunulan değil, ayıplanan şeylerdi...

Ancak yukarıda belirttiğim temel politika değişikliği pek çok şeyi altüst etmişti. Bir gün anayurduna döneceğini hiç düşünmeden Anadolu'yu ve Anadolu insanını ihmal eden Osmanlı'nın günahını genç Türkiye Cumhuriyeti ödeyecekti. Yüzyıllarca devlet dendiği zaman sadece gaddar mültezimi, vergi tahsildarını, seferberlik için asker toplamaya gelen zaptiyeyi tanıyan;

Şalvarı şaltağ Osmanlı
Eğeri kaltağ Osmanlı
Ekende yoğ biçende yoğ
Yiyende ortağ Osmanlı

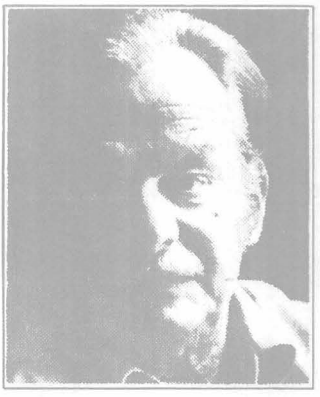
diye derdini manilere döken bu insanların torunları, 20.yüzyılın ortasında yollara düşeceklerdi. Ellerinde tahta bavulları, sırtlarında denkleri, peşlerinde kadınları ve asgari yarım düzine çocuklarıyla aş için, iş için büyük şehir yollarını arşınlayacaklardı. Hem bu kez "demokrasi" vardı; 19.yüzyıldaki gibi İstanbul girişlerinde kendilerini kovalayan kolluk görevlileri olmayacaktı. Büyük kentlerin varoşlarında yoksul, eksik bir yaşam biçimi üretecek, yeni bir kültür yaratacaklardı.

Gelecek yazımda bu kültürü tanımlamaya, yakın tarihimiz içinde gelişimini ve temel özelliklerini belirlemeye çalışacağım. □

OKTAY RİFAT

Yunan Antologyası ve Latin Ozanlarından Çeviriler

ADAM YAYINLARI



deneme

MELİH CEVDET ANDAY

YİTEN SÖZ

"Teksesli toplumlarda, anlaşmazlıklar, karşıtlıklar gizli kalıyor. (...) Bu da bir uyum sayılabilir kuşkusuz, (...) ancak, bunun karşıtı olan çoksesli toplumları tümden uyumsuz saymak, çok yanlış olur. Çağdaş, ileri, uygar topluma, çokseslilığin uyumu egemen olur. Bizde çok partili döneme geçilmesi de, bunun kaçınılmazlığını göstermiyor mu? Gerçi çok partililik, her zaman çokseslilığı göstermez; dünya görüşleri bir, ama güncel çıkarları ayrı toplulukların geçici örgütleri, çokseslilığin uyumunu sağlamaktan uzaktır. Müzikte olduğu gibi toplumda da gerçek bir çokseslilığı gerçekleştirmek çağdaş yaşamın baş koşuludur." (1984)

— Melih Cevdet Anday

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

SANAT ADAM